ادبستان





۴۷

ماهنامه ـ آبان ماه ۱۳۷۲

۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ یازدهم (پیاپی: ۴۷) آبان ماه ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 4. No 11, November 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám

Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

- مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
- صفحه آرا: داود مظفری
- عکاس: علی آذرنیا کماری
- مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف كاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ روی جلد:
اثری از حسین محجوبی

■ پشت جلد:
چهرهٔ نقاش به روایت خود؛ ونسان ونگوگ

■ داخل جلد:
کاری از مجید علم









بسم الله الرحمن الرحیم

أخدوديان

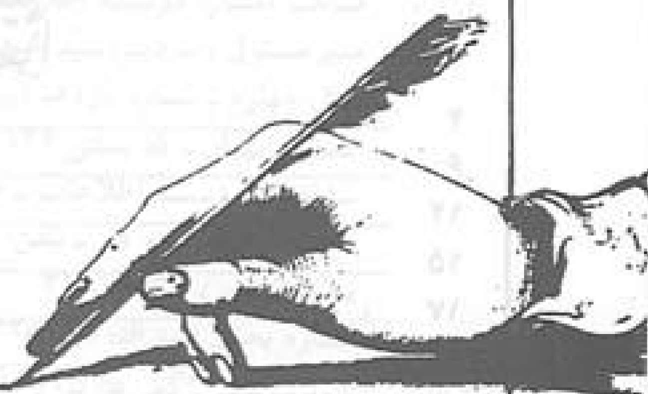
نظر استاد دکتر نورانی وصال درباره مبانی فارس شناسی

آخرین پژوهش درمورد بیماری وانگوگ

یک آسمان نگاه

حکمت سینما

سهم روزانه من از نوشتن!



باخوانندگان...

□ شاعران بزرگ ما، راه را بر کسی نبسته‌اند

سردبیر محترم مجلهٔ ادبستان

ادبستان بسیار پربار و زیبا شده است و صفحاتش حتی برای منِ مشکل‌پسند هم جاذب است. یکی از ویژگیهای ادبستان این است که از افراد مختلف نواحیِ دورافتاده که معمولاً به دفاتر نشریات مختلف در تهران دسترسی ندارند، آثاری را چاپ می‌کندو اینان نیز این‌طور که از نوشته‌هایشان برمی‌آید، از صاحبقلمهای اهل مطالعه و دلسوخته‌اند که جدا از غوغاهای تهران و جنجالهای اهل قلم این سامان، گرم کتاب و قلمند و ضمناً هیچ ادعایی هم ندارند. این روش پسندیده - یعنی چاپ کردن نوشته‌های نویسندگان شهرستانی - را تبریک می‌گویم و امیدوارم آن را ادامه دهید؛ و اما نکته‌ای در مورد مقاله‌ای به قلم یکی از همین نویسندگان به نظرم می‌رسد که مطرح می‌کنم. در شمارهٔ ۴۱ شرحی توسط آقای بینایی (از شهرستان نور مازندران) آمده بود دربارهٔ چند شاعر گمنام آن خطّه. به نظر بنده این همولایتی گرامی بنده از یك نکته غافل مانده‌اند و آن این است که شاعران فراوانِ خارج از ردهٔ مشاهیر را دست کم گرفته‌اند، به نحوی که تا حدّ دلسوزی بر ایشان پیش رفته‌اند، در صورتی که این شاعران نه تنها به دلسوزی نیاز ندارند، بلکه بسیاری از آنان صاحبان قیمت و حرمت در ادب ما هستند. در این شك نیست که همهٔ چشمها نخست به سوی شاعران عظیم صف اول ادبیات ما است امّا این شاعران بزرگ هم که همهٔ حرفهای عالم و آدم را در شعرشان ندارند، و در عوض آنقدر از ظرایف و لطایف در اشعار شعرای درجاتِ پایین‌تر وجود دارد که از مرز رقم و عدد خارج است. همهٔ شعرای به اصطلاح «متوسّط» که بد نیستند. حق این است که بعضی از اینها نکاتی در شعرشان آورده‌اند که در آثار شاعران بزرگ ما نیامده و بهتر است ما به آنها با دیدهٔ احترام بنگریم نه به چشم دلسوزی. بنده بارها براثر مطالعهٔ آثار همین رده از شاعران، بدون اغراق به وجد و حال آمده‌ام. در سالهایی دور، گردش در بازار تهران را بسیار دوست می‌داشتم و اغلب ضمن این تفرّج، سری به کتابخانهٔ ملك می‌زدم که خانه‌ای بود قدیمی‌ساز واقع در راستهٔ حلبی‌سازها، و امروز نمی‌دانم به چه صورتی درآمده است. ساعتی - و گاه، ساعاتی - آنجا می‌نشستم و به تورّق و تفحّص کتب قدیم و تذکره‌های مختلف می‌پرداختم و از همین رهگذر، به ابیاتی - از شعرایی گمنام - برمی‌خوردم که بیتاب و دگرگونم می‌کرد. گاهی نازك‌خیالی‌ها و تعابیر و تشبیهاتی در شعر این شاعران دیده می‌شود که مطلقاً در آثار شعرای قدر اوّل ما مشاهده نمی‌گردد. ماحصل حرف این که این شعرا عیب و ایرادی ندارند که بایستهٔ دلسوزی باشند. شاعران بزرگ ما هم جای هیچ‌کس را نگرفته‌اند و خودشان هم هیچگاه نگفته‌اند که همهٔ بدایع و لطایف و حرفهای روزگار را جمع کرده‌اند.

اینان هرچند به بهترین وجه و با زیبایی و جزالت و فصاحتِ تمام سخن گفته‌اند، امّا راه را بر هیچکس نبسته‌اند و طرح نکته‌های بدیع و حرفهای ابنای روزگار هم که نهایت ندارد.

دکتر یوسف ایزدی ـ تهران

□ در هر شماره، یك زندگینامه چاپ کنید

سلام گرم یکی از خوانندگان خود را از شهر دهدشت بپذیرید. دبیر ادبیّات فارسی هستم و از یك سال و نیم پیش با ماهنامهٔ شما آشنا شده‌ام. باید بگویم که همهٔ مطالب مجلّه را نمی‌خوانم. همه دلچسب هستند، امّا من «دلچسب‌تر»ها را می‌خوانم. همیشه دوست داشتم برایتان نامه‌ای بنویسم، امّا من که کسی نیستم. این بار گفتم دست کم سپاسگزاری کنم. پیش نویس این نامه را با مداد در حاشیهٔ ادبستان ۴۳ نوشته‌ام. از خواندن زندگینامهٔ دکتر محمد معین چنان هیجانزده شدم که نتوانستم کاغذی بیابم و نوشتن را به وقت دیگری بیندازم. وقتی زندگینامهٔ این مرد را می‌خواندم، ناخودآگاه اشك از چشمانم جاری شد... کوتاه سخن؛ از شما که پاسبانان فرهنگ و اندیشه و

ادب هستید سپاسگزارم که خوانندگانتان را با بزرگان فرهنگ کشور آشنا می‌کنید. من امروز «معین» را بیشتر شناختم و دانستم که «گنج زری بود در این خاکدان»، و افسوس که در نیمهٔ راه، از دنیا رفت، درست مانند بزرگانی همچون جلال آل‌احمد و شریعتی و پروین اعتصامی و... از شما می‌خواهم در هر شماره یك «زندگینامه» داشته باشید.

موسی معصومی ـ دهدشت

□ چند نکته دربارهٔ یك مقاله

با سلام، پیرامون مقالهٔ «نگاهی به تحوّل تصنیف و ترانه و سرود در ایران» (مندرج در ادبستان ۴۴) نکاتی به نظرم رسید که تقدیم می‌کنم:

۱. نویسندهٔ محترم نوشته‌اند که «در مشرق زمین آواز قبل از پیدایش ساز رواج داشته و به همین جهت خواننده از شعر بی‌نیاز نبوده است.» بشر قبل از آنکه دست به ساختن آلات موسیقی بزند با حنجرهٔ خود که به قول غیبی مراغی اکمل‌آلات موسیقائی است، صداها را تقلید می‌کرده و در هنگام کار با صدای شهیق و زحیر، نظمی به کار خود می‌داده است؛ و این موضوع هم فقط به مشرق‌زمین محدود نمی‌شود. به گفتهٔ کارل بوخر «موسیقی با آواز شروع شد.»

۲. نویسندهٔ عزیز در تعریف کلمهٔ «قول» قدری معنای آن را محدود کرده‌اند: «قول» که عموماً با «غزل» می‌آید در لغت به معنای گفتن و روایت کردن است اما در اصطلاح موسیقی به آهنگهایی گفته می‌شود که نوازندگان گذشته برروی اشعار عربی و فارسی می‌گذاشتند. قول را روی اشعار عربی و غزل را بر اشعار فارسی. اما مرحوم حسینعلی ملّاح قول و غزل را یکی دانسته و آن را معادل کلمهٔ «جامه» می‌دانند (مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، شماره ۱۳، ص ۴۱)

۳. آقای دکتر تیّر سینا در انتساب تصنیف «دیدی که چه‌ها شد گیلی دخترجان / گیلان مال ما شد گیلی دخترجان» به دوران صفویه و واقعه‌ای که در مقاله آمده، تردید دارند و این تصنیف را از تصانیف قدیم ایران می‌دانند (مجلهٔ موسیقی رادیو، شماره ۱۴، ص ۱۹)

۴. اینکه برخی از نغمه‌های دورهٔ ساسانی هنوز هم به نام «گوشه» در موسیقی ایرانی وجود دارند، مطلب قابل اثباتی نیست، زیرا نغمه‌ها در طول زمان تغییر کرده‌اند و هرگز به صورت بکر و دست نخورده به ما نرسیده‌اند. در همین دوران اخیر می‌بینیم حتی در ملودی‌های تصانیف «عارف» ـ که فاصلهٔ زمانی کمی با ما دارد ـ اتفاق نظر وجود ندارد، تا چه رسد به دورهٔ ساسانیان. آنچه قابل قبول است تنها «نام» چندگوشه در ردیفِ موسیقی امروز می‌باشد که با «اسامی» دورهٔ ساسانیان اشتراك دارد نه با نغمات و ملودی‌های آن.

۵. جا داشت از تصانیف غیر مبتذلی که قبل از شیدا و عارف هم وجود داشته، نامی برده می‌شد، مانند:

ـ تصنیف «بیداد» که منسوب به میرزا حسن حکیم‌الهی است: عقرب زلف کجت با قمر قرین است...

ـ تصنیف «اصفهان»: امشب به بر من است آن مایهٔ ناز / یارب تو کلید صبح در چاه انداز

ـ تصنیف «ماهور»: نرگس مستی به رویت همچو ماه چشم بدت دور...

ـ تصنیف «چهارگاه»: بتا بتا مجنون و مفتونم من از تو...

۶. نویسندهٔ محترم نوشته‌اند: «عارف قزوینی هم با تمام گلایه‌هایی که در دیوان خود در مورد ابتذال و انحراف تصنیف در زمان ناصرالدین شاه کرده است، خود تصنیف تاریخی معروفی سروده است که با این بیت شروع می‌شود: افتخار همه آفاقی و محبوب [به جای منظور] منی / شمعِ جمعِ همه عشاق و به هر انجمنی، و این تصنیف را برای افتخارالسلطنه یکی از دختران زیبای ناصرالدین شاه گفته است.» دور از انصاف است که این تصنیف زیبا را (که در دوران معاصر نیز با اجرای استادانهٔ آقای شجریان به گوش علاقه‌مندان رسیده) جزو تصانیف مبتذل قرار دهیم. تصنیف اگر دربارهٔ هر فرد خاصّی سروده شده باشد، اکنون برای هر معشوقِ تمثیلی و ستودنی و قابل احترامی صدق می‌کند و همین راز ماندگاری این تصنیف است. و اگر موضوع «عشق» را ـ چه مجازی، چه حقیقی ـ از اشعار به تصانیف و ترانه‌ها برداریم، در تاریخ موسیقی ما فقط چند نمونهٔ انگشت‌شمار باقی می‌ماند. (گر عشق نبودی و غم عشق نبودی / چندین سخن نغز که گفتی، که شنودی؟)

۷. نوازندهٔ تار مرحوم عارف، شکرالله‌خان معروف به شکری، گویا همان شکرالله قهرمانی برادر اسماعیل قهرمانی باشد.

۸. نویسندهٔ محترم نوشته‌اند: «... تعداد تصنیف‌سرایان و ترانه‌گویان مانند شاعران ایرانی زیاد است.» اگر نظری به تاریخچهٔ تصنیف سرایی در ایران بیفکنیم، خواهیم دید انگشت‌شمار بوده‌اند شاعرانی که درست از عهدهٔ ترانه‌سرایی برآمده باشند و به منجلاب ابتذال گرفتار نشده باشند، مگر آنکه سازندگان ترانه‌هایی مانند «کج کلاه خان» را هم جزو سرایندگان تصنیف بدانیم، که این امر با توجّه به مقالهٔ نویسندهٔ محترم، از ایشان بعید است.

۹. در شرح تصانیف رهی معیّری، «تنها ماندم»، «تنها رفتی» جداگانه نوشته شده که در حقیقت همان تصنیف معروف کاروان (در مایهٔ دشتی) با صدای بنان است. همچنین «آرزو گم گشته» مرقوم داشته‌اند، که «آرزو گم کرده» صحیح است.

۱۰. نام «مرتضی خان نی‌داود» در ردیف خوانندگان نوشته شده که واضح است اشتباهی رخ داده و آن مرحوم نوازندهٔ چیره‌دست تار [و سازندهٔ آهنگ معروف مرغ سحر بر روی شعر مرحوم ملك‌الشعرای بهار] بود. همچنین میرزاطاهر ضیاءالذاکرین و ناصر سیف از ردیف دانان و معلمین آواز بوده‌اند، نه خواننده.

۱۱. در فهرست «تصانیف» استاد بنان، آثار: همه عمر بر ندار سر از این خمار مستی، امروز مها خویش ز بیگانه ندانیم، دلی دارم خریدار محبّت، تنم در کورهٔ تب سوزد امشب، کنون که صاحب مژگان شوخ و چشم سیاهی، آمد امّا در نگاهش آن نوازشها نبود، و یك روز در آغوش تو آرام گرفتم، جزو آثار به اصطلاح «آوازی» بنان می‌باشند، نه ترانه و تصنیف و ضمناً برنامهٔ شمارهٔ ۱۳۲ گلهای جاویدان در دشتی است نه سه‌گاه و برنامهٔ ۲۲۴ گلهای رنگارنگ هم در اصفهان است نه در دستگاه همایون.

۱۲. در کنار نام کریم فکور و... نام ترانه سرایانی چون نوّاب صفا و بیژن ترقی و... هم خالی است.

به هرحال اذعان می‌کنم که بررسی تاریخچهٔ ترانه و تصنیف در ایران نیاز به وقت و منابع کافی و اطلاعات دقیق دارد و به همین جهت برای آقای میرزائژاد موحّد نویسندهٔ محترم مقاله آرزوی موفقیت می‌کنم.

شهرام آقایی‌پور ـ کلاچای



نامه‌های رسیده

محمدجواد فیروزی (فسا) ـ **محمدحسین کوچکی** (سیرجان) ـ **توفیق نظارت** (اهواز) ـ **محمد جامی** (تایباد) ـ **محمد جعفر خوش‌بین** (تبریز) ـ **اسماعیل افتخارجو** (شهر ری) ـ **بهروز طباطبایی** (تهران) ـ **خالد کریمی** (سقز) ـ **رحمانیان حقیقی** (شیراز) ـ **پژك صفری** (آباده) ـ **افشین صنایعی** (تهران) ـ **شهرام خرازی‌ها** (تهران) ـ **محمدعلی جوشایی** (بم) ـ **علی کریم نژاد** (اراك) ـ **جلال علوی** (تهران) ـ **فروغ چهاردوالی** (دورود لرستان) ـ **عبداله رضایی** (برازجان) ـ **بهمن محمدصادق‌زاده بنابی** (بناب) ـ **یوسف مسگری** (گرگان) ـ **حسن زیبایی سندی** (فومن) ـ **حمیدرضا شکارسری** (تهران) ـ **طبیب رضایی** (بابل) ـ **محمدرضا طهماسبی** (کرج) ـ **نورعلی آل مردان** (دزفول) ـ **آرش احمدی** (بانه) ـ **محب اله برچمی** (چالوس) ـ **بهنام مؤمنی** (چالوس) ـ **علی اکبر عقیلی آشتیانی** (تهران) ـ **چگینی نژاد** (آبیك) ـ **جواد ابراهیم پور** (تبریز) ـ **حسین سعیدی مبارکه** (مبارکه) ـ **مهدی تجلی** (کرمان) ـ **فروزان محمدی** (قروهٔ کردستان) ـ **حسن اجتهادی** (کازرون) ـ **زلیکانی** (ساری) ـ **مجید زمانی اصل** (اهواز) ـ **محمد فغفوری** (تبریز) ـ **محمدتقی مظفری** (کنگان) ـ **مهرداد عارفانی** (تنکابن) ـ **شاهین باوی** (اهواز) ـ **محمدتقی حسین‌زاده** (اردبیل) ـ **محمدنبی کلوالی** (نهاوند) ـ **رامش هاشمی** (ایلام) ـ **کاوه میرعباسی** (تهران) ـ **رحیمه اسماعیلی** (گرگان) ـ **فرهاد بنی اسدی** (بم) ـ **جواد شریف پور** (تهران) ـ **حمیدرضا صفری** (قم) ـ **ذوالفقار رهنمای خرمی** (سبزوار) ـ **رحمان فهیمی** (سقز) ـ **کمال شبانی** (بردسکن) ـ **سیدکمال الدین علامه فانی** (زنجان) ـ **سید امیرحسین کلانتر هاشمی** (شوشتر) ـ **علی نشاط** (رشت) ـ **محمدعلی جواهری** (پاریس) ـ **اسماعیل زرعی** (کرمانشاه) ـ **شهرام طلوع فکر** (سبزوار) ـ **فرامرز حسینی شالمایی** (ماسال) ـ **اسمعیل نیك سرشت** (تهران) ـ **محمدعلی خام پرست** (زنجان) ـ **عباسعلی خرمشاهی** (تهران) ـ **سعید علوی** (بم) ـ **مرتضی دلاوری پاریزی** (کرمان) ـ **عبدالرسول مرادی** (کرمان) ـ **منصور بلوری گشتی** (شهر ری) ـ **محمود جباری** (شیراز) ـ **فرزاد اسلامی** (تهران)

تأکید مقام معظم رهبری بر افزایش سطح علمی و ضرورت احیای روح تحقیق در کشور



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی در دیدار هیات امنا و اعضای فرهنگستان علوم جمهوری اسلامی ایران با معظم‌له طی سخنانی به وجود استعدادهای بسیار برجسته در ایران اسلامی اشاره کردند و برای افزایش سطح علمی کشور، ضرورت احیا و ترویج گرایش به سوی علم و تحقیق را مورد تاکید قرار دادند.

مقام معظم رهبری تشکیل فرهنگستان علوم را اقدامی مهم و لازم دانستند و ضمن تاکید برلزوم جدی گرفتن آن فرمودند: «ایران کشور علم‌خیز است و دوست و دشمن سابقه علمی و نیز شکوفائی و درخشندگی علمی ملت بزرگ ایران را که در برهه‌های مختلف تاریخ از آن برخوردار بوده است، غیرقابل انکار می‌دانند و اکنون نیز باید با ایجاد مراکز سطح بالای علمی در کشور، استعدادهای برجسته موجود را شناسایی کنیم و از آن بیشترین بهره را ببریم.»

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای ضرورت احیای دانش و روح تحقیق در کشور توأم با استفاده از دانش دیگران در سراسر جهان را خاطر نشان ساختند و فرمودند: «کسب علم برای کسب درآمد مردود است و دانشمندان ما باید هر خدمتی که می‌توانند برای پیشرفت علم درکشور به انجام رسانند و به دانش واقعاً ارزش بدهند.»

رهبر معظم انقلاب اسلامی غرب را به سبب سوءاستفاده از دانش در جهت گسترش مادیت، فردگرایی و فساد محکوم کردند و فرمودند: «در جهان امروز کشوری که از دانش بیشتری برخوردار است، در زمینه فساد نیز از دیگران جلوتر است و امروز آمریکا که به لحاظ ناامنی، قتل و جنایت، شکستن حریم انسانی وارتکاب اعمال زشت سرآمد دیگران است، نمونه بارزی از این واقعیت است.»

مقام معظم رهبری از احیاءکنندگان علم در غرب به عنوان اولین قربانیان و اهانت‌شدگان ابتذال حاکم برغرب نام بردند و در پایان سخنانشان فرمودند: «ما باید پیشرفت علم را با رشد معنویت و گسترش فضیلت همراه کنیم و پرچم دانش را به عنوان علامتی برای اشاعه معنویت در دنیا به اهتزاز درآوریم.»

پیش از بیانات رهبر معظم انقلاب اسلامی، دکتر شریعتمداری رئیس فرهنگستان علوم گزارشی از فعالیت‌های این فرهنگستان را به استحضار رساند و طی آن از اعتلای سطح علمی کشور، بهبود وضع آموزش، توسعه پژوهش، تشویق و ترغیب محققان و دانشمندان و تقویت علمی سمینارها، کنفرانس‌ها و انجمن‌های علمی به عنوان وظایف اساسی این مرکز علمی نام برد.

فرهنگستان علوم جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۶۹ و براساس تصویب شورایعالی انقلاب فرهنگی تشکیل شد. این فرهنگستان در شش گروه علوم انسانی، معارف اسلامی، مهندسی و کشاورزی، علوم پایه و معماری و هنر فعالیت می‌کند.

برگزاری نمایشگاه بین المللی تصویرگران کتاب کودک

نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودک با آثاری از هنرمندان ۳۴ کشور جهان از ۱۵ تا ۳۰ آبان ماه در تهران برگزار شد.

دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در مراسم افتتاح این نمایشگاه طی سخنانی بر انطباق ادبیات و کار در زمینه کودکان با فرهنگ جامعه تاکید کرد.

وی از کودکان به عنوان مهمترین قشر جامعه یاد کرد و گفت: کار در مورد ادبیات کودک باید با جدیت دنبال شود.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی تصویر را یکی از عوامل اثرگذار بر کودکان خواند و گفت: بربائی چنین نمایشگاههائی موجب تعالی بیشتر جامعه می‌شود.



در ادامه این مراسم احمد مسجد جامعی معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در مورد ضرورت پرداختن به مسائل کودکان و نوجوانان سخنانی ایراد کرد.

وی با اشاره به جمعیت ۴۵ درصد کودکان و نوجوانان زیر ۱۵ سال در ایران، خواستار توجه جدی به این قشر عظیم جامعه شد.

مسجد جامعی از تصویرگری کتاب کودک به عنوان یك ابزار هنری مکمل برای ادبیات کودکان یاد کرد.

این نمایشگاه نخستین حرکت بین المللی در حوزه هنرهای تجسمی به شمار می‌رود که در آن ۱۹۳۱ اثر از ۳۸۰ هنرمند داخلی و خارجی به نمایش درآمده است.

نگاهی به تصاویر متن و روی جلد کتب کودکان و کشف راز و رمزهای دنیای ذهنی کودکان از بخش‌های عمده این نمایشگاه است.

استقبال کودکان از نمایشگاه بین المللی آثار تصویرگران کتاب-کودك

☐ نخستین نمایشگاه بین المللی آثار تصویرگران کتاب کودك که از ۱۵ تا ۳۰ آبان ماه در موزه هنرهای معاصر برگزار شده با استقبال کودکان و اولیاء آنها روبرو شد.

این نمایشگاه که نخستین حرکت بین المللی در حوزه هنرهای تجسمی در تاریخ معاصر ایران بود. آثار هنرمندان ۳۴ کشور جهان و درمجموع ۱۹۳۱ اثر از ۳۸۰ هنرمند را به نمایش گذاشت.

هدف از برگزاری این نمایشگاه، فراهم آوردن امکان تبادل و تفاهم فرهنگی در زمینه کتاب کودك و ارتقاء کیفی آن و همچنین بهره گیری از تجربه های مفید تصویرگران جهان بوده و تلاش جدی خود را به جنبه های متنوع کتاب کودك معطوف کرده است.

مراسم تجلیل از خدمات دکتر حداد عادل برگزار شد

■ دکتر لاریجانی: دکتر حداد عادل بهترین شاگرد استاد شهید مطهری بودند و استاد برای ایشان ارزش و مقام والایی قائل می‌شدند

نجات آموزش و پرورش، محتاج تحول اساسی در نگرش و بینش کسانی است که در مسائل اصلی اقتصادی کشور تصمیم‌گیری می‌کنند.

این مطلب را دکتر حداد عادل معاون سابق پژوهشی وزیر آموزش و پرورش و رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی درمراسمی که برای تجلیل از خدمات ۱۳ ساله فرهنگی و علمی وی برگزار شده بود، عنوان کرد.

دکتر حداد عادل، در سخنان خود در این مراسم که وزیران آموزش و پرورش، فرهنگ و ارشاد اسلامی و تعاون، شخصیتهای علمی و فرهنگی کشور، تنی چند از نمایندگان مجلس شورای اسلامی، مدیران کل آموزش و پرورش استانهای سراسر کشور و جمعی از کارکنان ستادی وزارت آموزش و پرورش حضور داشتند، با اشاره به نقش آموزش و پرورش در توسعه کشور ومشکلاتی که این نهاد در حال حاضر با آن روبروست، گفت: آموزش و پرورش، کلید فتح آینده است و همان مرکبی است که بوسیله آن می‌توانیم به سوی آینده حرکت کنیم.

وی افزود: پیشرفت ما در آینده تا آنجا خواهد بود که این وسیله، کارآیی، توانمندی و سرعت داشته باشد.

وی با تاکید بر این که مشکل آموزش و پرورش، مشکل اقتصادی است، گفت: آموزش و پرورش جایگاه و پایگاه شایسته خود را در اقتصاد ما ندارد. ما فاقد یك نظریه روشن و منطقی برای اقتصاد آموزش و پرورش هستیم.

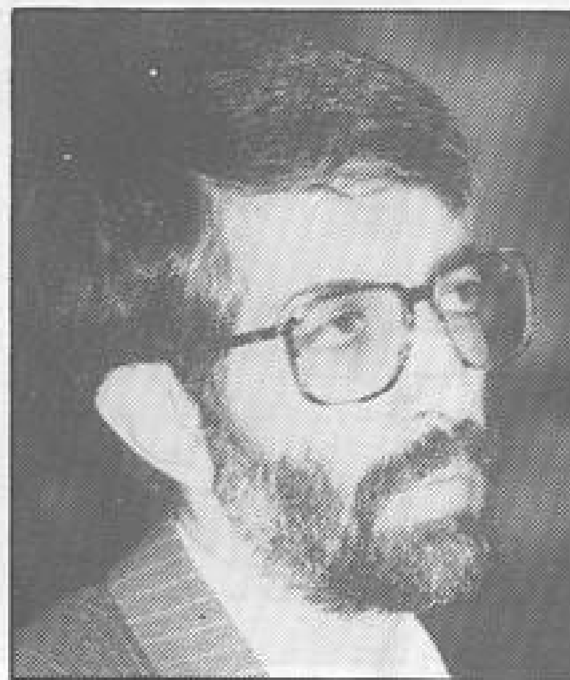
وی افزود: در اقتصاد کشور ما، آموزش و پرورش به عضوی از بدن شبیه است که در آن خون کافی با شدت و سرعت لازم جریان ندارد، پیداست که چنین عضوی روز به روز لاغر و لاغرتر شود.

وی با تاکید براین که اگرچه اقتصاد زیر بنای فرهنگ نیست، ولی تکیه گاه هست، گفت: این وزارتخانه هنوز پس از سالها، یك ساختمان مستقل که همه معاونت‌هایش در آن جمع باشد، ندارد و از خانه بدوشی و پراکندگی رنج می‌برد.

وی با اشاره به اهمیت نقش معلم در آموزش و پرورش، گفت: معلم اکنون مانند فروشنده‌ای است که بهای حقیقی و ارزش اقتصادی آنچه را که به دیگران می‌دهد و با این عمل به آنها توانایی اقتصادی می‌بخشد، دریافت نمی‌کند و مادام که چنین نیست نباید توقع داشت تارشته‌های تربیت معلم و تربیت دبیر مطلوب و مرغوب داوطلبان ورود به دانشگاهها شود.

وی درباب ضرورت تغییر نظام متوسطه، گفت: اگر ما نتوانیم کاری کنیم که درصد قابل توجهی از دانش‌آموزان بعد از دوره راهنمایی به سراغ رشته کار و دانش بروند، به اعتقاد من، در واقع تغییری در نظام آموزشی نداده‌ایم.

گزارش خبرنگار ما حاکی است، در این مراسم همچنین دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی سخنانی، با تجلیل از شخصیت علمی و فرهنگی دکتر حداد عادل خدمات او را به آموزش و پرورش و فرهنگ کشور ستود.



وی گفت: دکتر حداد عادل در فلسفه و حکمت اسلامی از اندیشمندان و متفکران مطرح کشور هستند و برگردن من و بسیاری از دوستانمان حق استادی دارند.

وی تلاش وکوشش دکتر حداد در تغییر محتوای کتابهای درسی نظام گذشته و تهیه و تدوین کتابهای درسی منطبق با موازین اسلامی را یك اقدام بزرگ وی ذکر کرد و گفت: دکتر حداد تحریف‌های بزرگی را که در کتابهای درسی دانش‌آموزان وجود داشت، خوب شناخته بود و در جهت زدودن آنها وجایگزینی حقایق و تدوین کتابهای درسی پربار تلاش بزرگی کرده بود.

دکتر لاریجانی، ذکاوت، هوش و تعهد و پشتکار ایشان را از جمله عواملی دانست که باعث شدند که دکتر حداد منشاء خدمات بزرگ علمی و فرهنگی کشورمان شوند.

وی افزود: به عنوان یکی از نزدیکان استاد شهید مطهری، می‌توانم بگویم که دکتر حداد عادل بهترین شاگرد آن استاد شهید بودند و استاد مطهری برای ایشان ارزش و مقام والایی قائل می‌شدند. شهید مطهری امیدهای بسیاری به ایشان داشتند و همیشه از ایشان به عنوان یکی از شخصیت‌های مفید و موثر آینده کشور یاد می‌کردند.

وی با بیان این که هنوز هم در جامعه ما ابعاد مختلف علمی شخصیت‌هایی چون دکتر حداد عادل روشن نشده است، اظهار امیدواری کرد که دکتر حداد بتواند در تداوم مسیر شخصیتهای بزرگی چون علامه طباطبایی و استاد مطهری گام بردارند و در هنگامه تهاجم فرهنگی، نقش تابناك خود را در روشنگری و هدایت جامعه و مبارزه با انحرافات فکری و اجتماعی ایفا کنند.

شایان ذکر است که در پایان مراسم، هدایای شخصیتهای علمی و نهادها، ارگانها و سازمانهای مختلف فرهنگی ـ علمی کشور توسط دکتر نجفی و دکتر لاریجانی به آقای حداد عادل اهدا شد.

۵ اثر مهم پیکاسو از موزهٔ سوئد به سرقت رفت

سخنگوی موزه استکهلم گفت: دزدان با سوراخ کردن سقف موزه استکهلم چند تابلوی نقاشی پیکاسو و یك مجسمه وی به ارزش ۵۲ میلیون دلار را به سرقت بردند.

مأموران پلیس سوئد سرگرم بررسی مسأله هستند که چرا به هنگام سرقت موزه آژیر خطر به صدا درنیامده و یا چرا صدای آژیر شنیده نشده است.

سخنگوی موزه هنرهای مدرن استکهلم اضافه کرد: دزدان ۸ اثر مهم موزه شامل ۵ تابلوی نقاشی پیکاسو و یك مجسمه وی و دو نقاشی ژرژ براك را به سرقت برده‌اند.

این سخنگو ارزش کل نقاشی های به سرقت رفته را ۵۰۰ میلیون کرون سوئد ذکر کرد.

موفقیت عکاس ایرانی در مجارستان

در هفدهمین دورهٔ مسابقهٔ بین‌المللی عکس مجارستان، «عشق و جنگ» کار جواد پورصمد جزو عکسهای برگزیده مسابقه انتخاب شد. این عکس به همراه سایر عکسهای برگزیده در نمایشگاههای سیار مجارستان در یك ماه اخیر در نقاط مختلف این کشور در معرض دید عموم قرار گرفته است.

در مسابقهٔ بین‌المللی مجارستان عکاسهای چهل و هفت کشور شرکت داشتند. این مسابقه باعنوان پل دوستی برگزار شد. این چهارمین موفقیت جواد پورصمد در سطح بین‌المللی است. عکسهای او قبلا نیز در مسابقه‌های بین‌المللی «آساهی شیمبون» ژاپن و «هرتز آلمان» و جشنواره بین‌المللی سوره تهران موفقیتهایی کسب کرده بودند.

دومین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس کودك و نوجوان سوره

دومین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس کودك و نوجوان سوره در تالار اندیشه حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی از ۱۴ تا ۲۵ آبان ماه برگزار شد.

در مراسم آغاز به کار این جشنواره که با حضور مسئولان فرهنگی کشور و هنرمندان برگزار شد احمد ناطقی دبیر جشنواره ضمن ارائه گزارشی گفت: این جشنواره در دو بخش «عکاسان کودك و نوجوان» و «عکاسی از کودکان و نوجوانان» برگزار می‌شود.

وی به بررسی وضعیت عکس و عکاسی در زمینه کودکان و نوجوانان پرداخت و لزوم توجه بیشتر به کودکان به عنوان آینده سازان کشور تاکید کرد.

وی افزود: ۱۲۷۵ عکاس از ۲۵ کشور با ارسال ۳۸۷۰ قطعه عکس در این جشنواره شرکت کرده‌اند.

دبیر جشنواره اضافه کرد: بررسی نقش تربیتی هنر و روانشناسی تصویری در رشد فرهنگی کودکان «نشست پیرامون عکاس کودکان» نقش رسانه‌های تصویری در رشد فرهنگی کودکان از برنامه‌های این جشنواره است.

ایتالیا هرگز کارگردانی نظیر فلینی به خود نخواهد دید

فدریکو فلینی، کارگردان بزرگ سینمای ایتالیا، درگذشت. فلینی که مدت دو هفته در بیهوشی به سر می‌برد، روز یکشنبه نهم آبان ماه در سن ۷۳ سالگی دارفانی را وداع گفت.

فلینی که پنج بار برندهٔ جایزهٔ اسکار بوده است، در طول فعالیت هنری خود، بیست فیلم را کارگردانی کرد. روشناییهای واریته (۱۹۵۱)، شیخ سفید (۱۹۵۲)، ولگردها (۱۹۵۳)، جاده (۱۹۵۴)، شبهای کابیریا (۱۹۵۷)، هشت ونیم (۱۹۶۳) و... از جمله فیلمهای اوست، که از این میان جاده، شبهای کابیریا، هشت و نیم و آمار کورد برندهٔ جایزهٔ اسکار شدند.

فلینی در آوریل ۱۹۹۳ به دلیل خدمات ارزنده‌اش به عالم سینما جایزهٔ ویژه اسکار را دریافت کرد. فرانکوزفیرلی، یکی از کارگردانان برجستهٔ سینمای ایتالیا دربارهٔ او می‌گوید: فلینی یکی از بزرگترین کارگردانان سینمای جهان است. ایتالیا هرگز کارگردانی نظیر فدریکوفلینی به خود نخواهد دید.

فلینی در بیستم ژانویه ۱۹۲۰ در شهر «ری‌می‌نی» ایتالیا به دنیا آمد. پدرش پیشه‌ور بود و آرزو داشت، پسر، حرفهٔ پزشکی یا دست کم وکالت را دنبال کند. اما فدریکوی نوجوان نظری دیگر داشت. فلینی مدتی به روزنامه نویسی پرداخت و سرانجام در هجده سالگی عازم رم شد.



فلینی که به سیرک و نمایش علاقهٔ بسیار داشت در رم به مطالعه و نوشتن پرداخت، و در این زمینه به عنوان یك فیلمنامه‌نویس جوان و پر استعداد مطرح شد. آشنایی او با «روبرتوروسلینی» و نوشتن سناریوی فیلم «رم شهر بی‌دفاع» و «پاییزا» برای این کارگردان سرشناس ایتالیا نقطه عطف مهمی در زندگی فلینی است.

وی می‌گوید: به احتمال زیاد، اگر سینما وجود نداشت، اگر به روسلینی برنخورده بودم، و اگر سیرك هنوز هم شکل نو سرگرمی بود، بسیار دوست می‌داشتم، سیرك بزرگی را اداره کنم... اگر بتوان تأثیر غیر مستقیم سینمایی که مرا در طول فیلمهای «رم شهر بی‌دفاع» و «پاییزا» یاری داده است به چیزی نسبت داد، بی‌شك تأثیری از روسلینی و سینمای فرانسه است که توانین را در سالهای ۱۹۴۰ به همه تحمیل کرده است...

فلینی بعد از آن سناریوی سه فیلم دیگر را برای روسلینی نوشت که از میان آنها «اروپای ۵۱» از شهرت و اهمیت بیشتری برخوردار است.

وی اولین بار در سال ۱۹۵۳ به خاطر کارگردانی فیلم «گوساله‌ها» جایزهٔ شیر نقره‌ای «ونیز» را از آن خود ساخت و در سال ۱۹۵۴ به خاطر فیلم «جاده» برای اولین بار برندهٔ جایزهٔ اسکار شد.

فیلمهای شبهای کابیریا در سال ۱۹۵۲، هشت و نیم در سال ۱۹۶۳ و آمار کورد در سال ۱۹۷۳ سه جایزهٔ اسکار دیگر نصیب فدریکو فلینی کرد. دیگر شاهکارهای سینمایی فلینی از جمله فیلم مشهور «زندگی شیرین» نیز در جشنواره‌های معتبر بین‌المللی، جوایز متعددی نصیب این کارگردان مشهور ایتالیایی، کرده است.

فلینی اخیراً نیز به خاطر خدماتش به سینما به دریافت یك جایزه اسکار ویژه نایل آمد.

آخرین فیلم وی، «صدای ماه» در سال ۱۹۹۰ کارگردانی شد.

رودی دویل برندهٔ جایزهٔ ادبی بوکر

جایزهٔ ادبی «بوکر» که معتبرترین جایزهٔ ادبی انگلستان به شمار می‌رود، به رمان «پدی کلارك» نوشتهٔ «رودی دویل» نویسندهٔ ایرلندی تعلق گرفت.

«دویل» پیش از این به خاطر نوشتن اولین رمان خود با نام «تعهدات» موفقیت جهانی کسب کرده بود. «آلن پارکر» فیلمی از این رمان تهیه کرد و جایزه‌ای نیز از آن خود ساخت.

از رمان «رباینده» که نوشتهٔ دیگر «دویل» است نیز فیلمی تهیه شد. همچنین او در سال ۱۹۹۱ به خاطر کتاب «طلایه‌دار» خود نامزد دریافت جایزهٔ بوکر شد. «مردگوری» رییس هیأت داوران طی مراسمی که در لندن برگزار شد، دربارهٔ این کتاب گفت: اثر خارق‌العاده و شگفت‌انگیز «دویل» که از غمها، شادیها و زندگی یك کودك ده ساله سخن می‌گوید، توانست جایزه سی هزار دلاری بوکر را بدست آورد.

رودی دویل که ۳۵ سال دارد، دربارهٔ رمان خود می‌گوید: این کتاب از فراز و نشیبهای زندگی ده سالهٔ «پاتریك کلارك» سخن می‌گوید.

سرخپوستان و کابوی ها کار دو نقاش آمریکایی

صحنه های رمانتیك غرب آمریکا پیوسته تأثیر خود را بر هنرمندان آمریکایی برجای گذاشته است.

آون، هنرمند آمریکایی زندگی روزانهٔ کابوی های مدرن را به تصویر کشیده است.

آثار «روی آندرسون» دیگر نقاش آمریکایی نیز چهره های بومی آمریکا یعنی سرخپوستان را ثبت کرده است.

آثار این دو هنرمند در موزهٔ هنر فنیکس در آریزونا به نمایش درآمده است.

جایزهٔ آزادی مطبوعات برای ۵ خبرنگار

پنج خبرنگار از الجزایر، ویتنام، نیجریه، صربستان و پرو موفق شدند جایزهٔ آزادی مطبوعات را که کمیته پشتیبانی از روزنامه‌نگاران مستقر در نیویورك تعیین کرده از آن خود کنند.

به گزارش خبرگزاری رویتر از نیویورك، کمیته یاد شده در یك مصاحبه خبری که از طرف نمایندگی آمریکا در سازمان ملل برگزار شد، گفت: این پنج خبرنگار به دلیل تلاش برای پوشش خبری مستقل و انتقال دیدگاهها به مردم به رغم دستگیری‌ها، ضرب و شتم و تهدید خود و خانواده‌هایشان، انتخاب شدند.

«عمر بلشیت» از الجزایر مدیر روزنامه فرانسوی زبان «ال واران»، «دوان دی‌یت هوات» از ویتنام سردبیر زندانی خبرنامه «مجمع آزادی»، «نوسااِیگبیور» از مجله «تل» چاپ نیجریه، «وارن ماتیچ» از رادیوی ۸۹۲ صربستان و «ریکاردو اوسدا» از مجله «سی» چاپ «پرو» برندگان جوایز آزادی مطبوعات هستند.

مقامهای الجزایر دوبار «بلشیت» را دستگیر کرده‌اند. دولت الجزایر او و پنج همکارش را به موارد گوناگون خلاف کاری از جمله انتقاد از دولت و دستگاه قضایی متهم کرد. مردان مسلح درحالی که وی فرزندانش را با اتومبیل به خانه می‌برد، به طرفش شلیك کردند.

«دوان» ویتنامی که از سه سال پیش در یك اردوگاه بازداشت شده، سردبیر یك خبرنامه زیرزمینی به نام «مجمع آزادی» بود که دیدگاه‌های مختلف را منتشر می‌کرد. وی به توطئه علیه دولت «ویتنام» متهم است.

به گفته کمیته پشتیبانی از روزنامه نگاران «ایگبیور» و کارکنان مجله «تل» در نیجریه به دلیل انتشار خبرهای مربوط به فساد دولتی و انتقاد از انتقال نافرجام حکومت نظامی به دموکراسی، بارها مورد حمله قرار گرفتند.

برخی از شماره‌های این مجله مصادره شده و «ایگبیور» و سه نفر دیگر بدون داشتن اتهامی در ماه اوت گذشته، ۱۲ روز در زندان به سر بردند.

گفته می‌شود «ماتیچ» از بلگراد، به دلیل رویه طنزآمیزی که رادیوی وی علیه همه طرف‌های مسئول در نبرد بالکان داشته، تحت فشار مستمر مقام‌های صرب بوده و از جمله به خشونت و ضرب و شتم تهدید شده است. این رادیو کماکان به کار خود ادامه می‌دهد.

تخصص «اوسدا» از مجله «سی» چاپ «پرو» در زمینه تحقیق درباره موارد نقض حقوق بشر بوسیله ارتش است و این تحقیقات مقام‌هایی را که در آدم‌ربایی و قتل دست داشته‌اند، شامل می‌شود.

به گفته کمیته حفاظت از روزنامه‌نگاران، کنگره پرو که اینك فعالیتش به حال تعلیق درآمده، از وزیر کشور خواسته بود امنیت «اوسدا» را تضمین کند. هر چند «آلبرتو فوجیموری» رئیس جمهوری پرو برای تنبیه روزنامه‌نگارانی که پوشش خبری نامطبوع ارائه می‌کنند، از قدرت خود در دستگاه قضایی استفاده کرده است. «اوسدا» تهدید به پیگرد قضایی شد و برای فاش کردن منابعی که از آنان کسب اطلاع می‌کند، تحت فشار قرار گرفت.

گزارشهای خبری

● به بهانهٔ انتشار نوار «سماع» اثر اسدالله ملک

بازگشت شاگرد برجستهٔ صبا به صحنهٔ موسیقی کشور

● جلال ملایری



یادآوری و تشکر

بی گمان، مطبوعات در سالمترین دوران حیات خود، می‌توانند پایگاه مناسبی برای انعکاس واقعیتها و مبادلهٔ اطلاعات باشد. از همین رو، ادبستان همواره بر آن بوده است تا در فضایی سالم و به دور از تنشهای موجود، به رسالت واقعی خود در زمینهٔ پیام‌رسانی و انعکاس واقعیتها عمل کند.

خوانندگان گرامی ادبستان قطعاً به یاد دارند که چندی پیش، هنرمند ارجمند اسدالله ملک آهنگساز و نوازندهٔ صاحب سبک در گفت و شنودی با ادبستان، دیدگاههای خود را دربارهٔ وضعیت کنونی موسیقی در میان نهاد و از جمله، با اظهار تأسف از اینکه چرا شاگردان شادروان ابوالحسن صبا در صحنهٔ موسیقی بعد از انقلاب اسلامی حضور ندارند، از شیوهٔ برخورد مسئولان مرکز سرود و آهنگهای انقلابی، با نوازندگان ویلن و محدودیتهای شدید در رابطه با کاربرد ویلن انتقاد کرد و در ضمن، گلایهٔ خود را در مورد عدم صدور مجوز برای آثار جدیدش در میان نهاد. خوشبختانه، برخورد مسئولانهٔ مرکز سرود و آهنگهای انقلابی با نظرات اسدالله ملک و برقراری تماس و مذاکره با او به حل و رفع مشکلات و موانع موجود، در راه عرضه و انتشار آثار او انجامید به طوری که دوستداران موسیقی، شاهد انتشار و پخش تکنوازیهای جدید او هستند.

ادبستان با سپاس از شیوه برخورد مسئولان مرکز سرود بار دیگر بر نقش اساسی و کارساز مطبوعات در رفع سوءتفاهمات و بهبود مناسبات انسانی تأکید می کند.

○ به عنوان مقدمه

... می توان ایستاد و از منظر اکنون حاصل عمر اسدالله ملک را به نظاره نشست. می توان ایستاد و به نقطه عزیمت او نگریست و راه دشواری را که او به مدد شور و تکاپو پیموده است از نظر گذراند. از تماشای راه پیموده شده و غباری که روی و موی راهیان سفر را در بر گرفته، می توان بهای کار را بهتر دریافت. ملک در آستانه پنجاه سالگی می تواند دمی بایستد، نفسی تازه کند، به افقهای دوردست بنگرد و در پی کشف اقالیم تازهٔ احساس و هنر، زین و یراق خود را آماده سازد.

ملک از آن دست هنرمندانی است که یاد و یادگارهایشان، در حافظهٔ زمان محو و بیرنگ نمی شود. هر بار که به تلاشهای او می اندیشیم، تصویر کلّی او در قاب زمان شفافتر و واضحتر به نظر می‌رسد. دست کم دو نسل از دوستداران موسیقی ایران ملک را خوب می‌شناسند و شمایل حقیقی هنر او را از زبان ساز او دیده و شنیده‌اند. ملک، درست همان گونه است که در سازش پیداست. زندگی او درست همنوا با روایت ساز اوست. در همهٔ این سالها هنر او پا بر جا مانده است؛ همچون درختی با شاخ و برگهای فراوان و شکوفه‌های معطّر و رنگین و چنان در خود بالیده است که امروز نام او مترادف عشق به موسیقی است. از این رو است که می تواند با لبخندی بر لب بگوید که کارکردن و تلاش، می تواند معنا بخش زندگی باشد. بی کار و تلاش هدفمند، زندگی سراسر ظلمت است و کار، نگاهبان حیثیت آدمی است.

ملک این اقبال را داشته که حلقهٔ رابط نسل گذشته و نسل آینده باشد بدین معنی که هر آنچه در عمرش به رنج و سعی سالها آموخته به نسل بعدی انتقال داده است.

بگذریم از جوانانی که سبکسرانه حق پیشکسوتی را انکار می کنند و سر به سودای اقالیم دیگر دارند؛ همان خود باختگانی که بی هیچ دلمشغولی، مرده ریگ گذشتگان را از دوش افکنده‌اند و خیره سرانه، درخت بی بار و بر خود را می‌پایند و هیچ تردید نمی‌ورزند که اگر هنوز بر خاك باقی مانده اند، از برکت سایهٔ گستردهٔ درختان گَشن و تنومند است.

اسدالله ملک یکی از شاخه‌های تناور این درخت تنومند و دیرسال است. او هنرمندی است که با هنر خود به لحظه‌های عمر ما رنگ و احساس بخشیده اند. از این روست که بازگشت او را به صحنه به فال نیک می گیریم و امیدواریم که دوشادوش سایر اساتید موسیقی سنتی، با یاری گرفتن از تجربه‌های پربار گذشته که سر به چهل سال می کشد، به موسیقی امروز ایران حال و هوای تازه‌ای ببخشد و در وضعی که برنامه‌های موجود اسیر یکنواختی شده، با ایجادرنگ و فضای جدید، به گسترش دامنه و فضای آن کمک کند.

«سماع» عنوان جدیدترین اثر اسداللّه ملک، نوازنده و آهنگساز معاصر، اخیراً به همت و ابتکار «سروش»ضبط و پخش شده است.

اسدالله ملک به عنوان یکی از شاخصترین چهره‌های موسیقی سنّتی، در این اثر، گلچینی از ساخته‌های جدید خود را تقدیم دوستداران موسیقی ایران کرده است.

ویژگی آثار ملک در تأکید و تکیهٔ خاص او بر آمیختن نغمه با احساسات و عواطف درونی و ایجاد فضایی خیال‌انگیز یا به تعبیر قدما «حال» به آثار او جلوه‌ای بدیع می بخشد. ملک در طول ۴۰ سال کار و تجربهٔ نوازندگی و آهنگسازی، رمز و راز راه یافتن به زوایای پنهان روح آدمی را می شناسد. بیهوده نیست که منتقدان آثار او عنوان آرشهٔ سحرآمیز را به شیوه نوازندگی این هنرمند چیره‌دست داده‌اند. از بین نوازندگان برجستهٔ دوران معاصر، اسدالله ملک بیشترین همنوازی را با ساز پخته و پروردهٔ استاد احمد عبادی دارد. مجموعه همنوازی‌های او با استاد عبادی که به دهها ساعت بالغ می شود، یکی از دل انگیزترین مجموعه‌های دونوازی است که امید است به همت استاد ملک به زودی شاهد انتشار و عرضهٔ آن به بازار هنر باشیم.

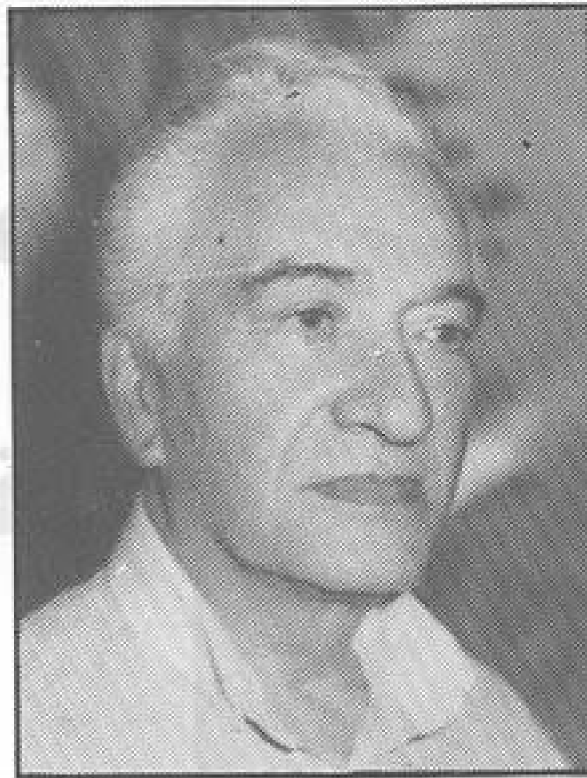
اسداللّه ملک در نوار اخیر خود، روایتی دل انگیز از موسیقی سنّتی را همراه با قطعات ضربی که در سالهای اخیر ساخته است، به گوش شنوندگان آثار خود می‌رساند. کششها و رُبایشهای ساز ملک چنان با ویژگیهای روح ایرانی همنواست که گویی شنونده راز نیوش خود را سوار بر زورق خیال در امواج جذبه و شور می یابد.

بازگشت ملک و سایر اساتید موسیقی سنّتی، بی گمان بر نیرو و توان موسیقی‌امروز ایران‌خواهد افزود. چنین‌است‌که بازگشت شاگردان برجستهٔ استاد ابوالحسن صبا را که امروز از شاخصترین استادان دوران به شمار می‌روند، به‌فال نیک می گیریم.

● به بهانهٔ درگذشت حسن گلنراقی

گذر از حادثه در شهر فُرق

● عبدالمحمد قزلباشان



با غمی که ناگهان رو به وسعت خاطره‌ها، موج در موج بی‌تابی می‌زند، به آوای دل انگیز گلنراقی گوش می‌سپاریم... صدا از دوردست حادثه می‌آید، از اعماق تاریخ پر درد و دریغ ما و نزدیک می‌شود... نزدیک و نزدیکتر و ناگهان همچون بُغضی در گلوی نسلها می‌ترکد و اشک، آری اشک خونین بر دیدگان بهت زدهٔ مردم جاری می‌شود «مرا ببوس» سوگ سرود مردمی بود که در چشم انداز خود، امید را از کف داده بودند و شگفت زده به دست افشانی هرزگان و بی خردان چشم دوخته بودند، جویبار زلال و جاری ذوق «مجید وفادار» آهنگساز خوش قریحه بر بستر هموار شعری شورانگیز از دکتر حیدررقابی (هاله) (با ویلن مجید و پیانوی اردشیرروحانی) در آوای دلنواز حسن گلنراقی به فواره‌ها بدل می‌شود و در برکهٔ ظاهراً آرام پس از کودتای ۲۸ مرداد، موجی گسترده به پا می‌کند.

در ترانهٔ جاوید مجید وفادار که در صدای گلنراقی بازتاب یافت، صدای هق هق نسلها را می‌توان شنید.

وفادار با این ترانه عقاب‌وار به اوجی چنان بلند می‌رسید که دست کم تا سالهای سال، همانندی برای آن متصور نخواهد بود. بدین گونه، چشمه سار زلال آوای گلنراقی، گرانیگاه همدردی و انس می‌شود و در آن روزهای سرد، بسا جانهای دردمند که در این نقطه به هم گردآمدند تا در صافی آن، نشانی از خورشید آرزوهایشان بجویند. خورشیدی که گرچه در آن هنگام در پس ابرها نهان مانده بود، باری همواره در آنجا نمی‌ماند.

گلنراقی به‌زودی با این ترانه گل کرد و دریغا نام مجید وفادار به تدریج محو و کم رنگ شد و بسا که در ذهن مردم به فراموشی سپرده شد. این ترانه به عنوان یکی از ماندگارترین ترانه‌های ملی و مردمی در دلها ریشه کرد و بدین گونه گلبرگهای آوای غمگین گلنراقی که از مایهٔ عمیق حسرت لبریز بود، روایتگر صادق مظلومیتی شد که در هیأت قطرات اشک خونین بر قامت استوار وطن جاری بود. شگفتا که این ترانه چنان با احساس و اندیشهٔ مردم آمیخته است که گمان نمی‌رود تا سالهای سال بتوان همانندی برای آن یافت. بسیاری از مردم «مرابیوس» را این گونه به خاطر می‌آورند: «مرا ببوس»، نه در قالب فریادی از اعماق شب، بلکه در هیأت نجوای لطیف و دل انگیز عاشقی پاك و صادق در سایه روشن صبح اعدام است. تمنای قلبی شیفته و لبریز از مهر است در گذر از حادثه در شهر فُرق که جز صدای گامهای دهشتبار گزمگان شاهنشاه، هیچ صدایی به گوش نمی‌آید. شگفتا این ترانه، روایت گویایی از فردای آن شکست را در خود باز می‌تاباند و چنین است که به زودی با جان و سلیقهٔ مردم می‌آمیزد. ذهن اسطوره پرداز مردم، در این ترانه، فریاد مظلومیت مبارزان راه عدالت و آزادی را همچون حقیقتی صریح شنید و مردم باور کردند که این ترانه، حدیث آرزومندی و خونسرود شهیدان در شامگاه اعدام است. چندی نگذشت که این ترانه، همچون سرودی ملی بر لبها جاری شد و در هاله ای از اسرار، با افسانه‌ها به هم آمیخت و به روایتی شگفت و شنیدنی بدل شد. از این رو هر بار که این ترانه را می‌شنویم، شتابان به گذشته‌های خاطره نقب می‌زنیم، تا متن فاجعه می‌رویم و با همه سوگواران فردای کودتا، به حکایت عشق و مرگ گوش می‌سپاریم.

گفتند ـ و باور کردیم ـ که این ترانه بر لبهای مبارزی پرشور در شب اعدام جاری شده است. ذهن خلاق و اسطوره پرداز مردم چنین خواست و چنین شد. پس، عظمت عشق و مرگ در این ترانه به هم تنیده شد و در قالب مشتی کوبنده بر لبهای یاوه سرای کودتاچیان فرود آمد «مرا ببوس» پیامی ساده با خود دارد و مگر نه آنکه در هر ترانهٔ محلی و مردمی هم چیزی از این سادگی و لطف یافت می‌شود. مقتضیات لحظه، این ترانه را به حقیقت دل مردم نزدیک کرد:

در میان توفان باید بگذشت از توفانها
گذشته از جان، دارم با یارم پیمانها...
شب سیاه، سفر کنم؛ زتیرگی گذر کنم

شگفتا که این ترانه در نهایت لطف و ملایمت پنجه در پنجهٔ کودتاگران بیرحم درافکند. «مرابیوس» به انفجار حادثه درمتن جامعه اشاره می‌کرد. بدون این ترانه، مبارزات گستردهٔ مردم و شور و امید ناشی از موسیقی ویژهٔ آن خالی است، بی این ترانه، ذائقه ایرانی، چیزی کم دارد. و شگفتا که امروز بسیاری از مبارزان مذهبی و جوانان معتقد و متعهد آن سالها نیز حتی از این ترانهٔ به ظاهر عاشقانه، خاطره ای انقلابی و گرم در ذهن خود دارند.

اکنون وقایع بعد از کودتا از یادها رفته است و بساط کودتاگران از هم پاشیده است، اما این ترانه هنوز نه بر لبها، که بر قلبها نیز جاری است. از ویژگیهای هنر آن است که رنگ خود را به واقعه می‌بخشد. از این روست که هربار که این ترانه را می‌شنویم، فضای آن دوران را آن چنان که این امر گاهی می‌دهد باز می‌شنویم. «مرا ببوس» ندای عشق سوگوار شیفتگان راه آزادی بود و شگفتا که این ترانه، یکی از تصاویر به یادماندنی کودتای خونین ۲۸ مرداد است و به تنهایی می‌تواند کتاب شکست نهضت ملی را در خود خلاصه کند و آن را در قالب سوگسرودی جاوید در آینهٔ زمان بازتاباند.

چه بسیار کسان، امروز وقایع بعد از ۲۸ مرداد را با احساسی که این ترانه برمی‌انگیزد، در ذهن تداعی می‌کنند. این ترانه ما را به متن فاجعه می‌برد. (به مسلخ عشق) و بدین گونه از عشق می‌گوید و از استقامت و پایمردی... «مرا ببوس»، ترانه‌ای است به یادآور خاطرات مشترك ملت سُترگ ما و در آن آه حسرت مردمان پیداست.

به هر حال این ترانه در قلب بسیاری از مردم جای گرفت. در این ترانه اگرچه از عشق انسانی سخن رفته است، اما سر به سودای متعالیتری دارد. گاه به نظر می‌رسد که استقبال وسیع مردم از یك اثر، باعث بدگمانی منتقدان آثار هنری می‌شود؛ اما «مردم‌پسند» بودن فی نفسه چیزی را اثبات و یا نفی نمی‌کند و بسا که ذوق و پسند مردم از ادراك منتقدان هنری درستتر و پیشروتر باشد. گاه بجاست که منتقدان هنری به جای آنکه خود را قیّم و راهنمای مردم بدانند، از سر راه درك صریح و بیواسطهٔ آنان کنار روند و به احترام آنان کلاه از سر بردارند و حتی به دقت بیندیشند تا علت و یا علل اقبال مردم را کشف کنند.

حسن گلنراقی، با این ترانه به هویتی خاص دست یافت. از این رو خوانندگان دیگری که این ترانه را بعدها خواندند، به هیچ وجه با اقبال مردم روبرو نشدند، زیرا مردم این ترانه را فقط با صدای گرم و آوای نجیبانهٔ گلنراقی می‌پسندیدند.

آخرین بار در مجلس گرامیداشت «ابوالحسن ورزی» با او دیدار کردم. در این مجلس دوستانه، او چند بیتی از شیخ بهایی را به شیوه‌ای بدیع همنوا با ساز همایون خرم خواند و در پایان نیز به درخواست هماهنگ کنندهٔ مجلس، ترانهٔ دریادماندنی «مرابیوس» را خواند. دریغا دیگر آن آوای محزون خاطر انگیز را از زبان خود او باز نخواهیم شنید. هرچند صدای او تا سالهای سال در گوش نسلها طنین انداز خواهد بود.

گزارشهای خبری

چائو «فدریکو»!



«فدریکو فلینی» کارگردان بزرگ ایتالیایی که به تازگی روی در نقاب خاك کشید، زمانی گفته بود: «هنر مثل شرح احوال است. مروارید شرح حال یك صدف است». این، گفته‌ای درست در مورد خود این کارگردان ایتالیایی است، چرا که هیچکس چون او، اینچنین خود و دیدگاههایش را در فیلمهایش نسروده است.

اگر هیچکاك جزو معدود کارگردانان فیلمهای انگلیسی‌زبان است که صرف قرار گرفتن نامش در کنار عنوان یك فیلم، فروش آن را تضمین می‌کند، فلینی از معدود کارگردانان غیرانگلیسی زبان است که این کار را با اطمینان انجام می‌دهد.

از دلایل عمده این مهم می‌توان به این عامل اشاره کرد که همه این مرواریدها، از صدفی به اسم «فلینی» بیرون آمده‌اند.

با آن که در سالهای اخیر از نفوذ او کاسته شده بود و تأمین مالی پروژه‌هایش دشوارتر می‌شد، ولی نام فلینی با آثار زیبایی مثل **هشت و نیم، آمار کورد، جاده، دولچه ویتا** (زندگی شیرین)، در تاریخ سینمای جهان، جاودانه شد. او که همواره در برابر دید منتقدین قرار داشت، سینمای غریب و شاعرانه ایتالیایی را پس از مرگ نئورئالیسم پس از جنگ، به صورت مجسّم بنیان گذاشت. در درون او، چیزی فراتر از جلب رضایت تماشاگر می‌جوشید و درحالی که منتقدان، او را متهم به عجیب و غریب نمایی می‌کردند، مردم عادی و فیلمسازان دیگر، توانایی‌های او را می‌ستودند، چرا که آنها این حقیقت را باور داشتند که او زندگی و دنیای خود را به تصویر می‌کشد و این آغازی تازه در سینما بود که پیش از فلینی سابقه نداشت. او مبتکری بود که می‌شد کارش را تقلید کرد، اما دوّمی نداشت.
آنان که کوشیدند از او و کارش تقلید کنند، معمولاً به جای آن که درونمایه‌ی آثار او را دریابند و توانایی و فضیلتش را دریابند، بیشتر در دام ضعفهای او افتادند.
گرچه فیلمهای اولیه او نظیر **روشنیهای واریته** (با فیلمنامه آلبرتو لاتوادو)، **شیخ سفید و من، ویته‌لونی**، آثاری ماندگار در تاریخ سینمای امروز جهان شده‌اند، اما فلینی، شهرت خود را بیشتر مدیون **زندگی شیرین** (۱۹۵۹) و **هشت و نیم** (۱۹۶۲) بود.

زندگی شیرین که پس از سی سال، بار دیگر بر سر زبانها افتاده و موفقیت زیادی کسب کرده است، اثری حماسی درباره بیقراری اجتماعی است. این فیلم با همان شور و حرارتی که مردم دهه پنجاه را مخاطب قرار می‌دهد، با مردم اروپای این روزگار هنوز حرف می‌زند. این فیلم داستان زندگی روزنامه نگاری بی هویت است که به استخدام روزنامه‌ای مبتذل در رم درآمده است. ایفای نقش روزنامه‌نگار، به استاد مسلم هنر بازیگری سینمای ایتالیا، مارچلو ماسترویانی واگذاشته شده بود. فلینی دیدگاههای خود را درباره جامعه‌ای که در آن می‌زیست تغییر نداد. در هشت و نیم هم نظرش برنگشت. این فیلم شهادتی کاملاً شخصی درباره فیلمسازی برجسته است که به دلیل آشفتگی روحی نمی‌تواند کاری تازه و باارزش را به پایان برساند. در این فیلم هم، فلینی برای حدیث نفس خود، از بازی ماسترویانی بهره می‌گیرد.

آنچه فلینی درباره این دو فیلم گفته است، به تعبیری شاید حدیث نفس کلی خودش به حساب آید. او می‌گوید: «ما در ایتالیا، مشتی مردم حیرانیم، از هر دسته که فکرش را بکنید. همه آشفته‌ایم و کشتی شکسته. در کشورهای دیگر هم نظیر آن پیدا می‌شود. این نظاره باشکوه و تراژیك غرق شدن کشتی، تمام دوران را با خود می‌برد. بخشی از تاریخ را به پایان برده‌ایم، بی آن که بخش بعدی را آغاز کنیم. ما در برزخی تاریك و خاکستری زندگی می‌کنیم... فقط حس می‌کنیم که چیزی می‌آید و از ماهیت آن بی‌خبریم. علامتی و برقی می‌جهد، امّا هیچ چیز روشنی به چشم نمی‌آید.»
با این دیدگاههای توفانی، جای شگفتی نیست که فیلمهای بعدی او، یا درباره اندوه گذشته خیالی است و یا کاریکاتوری از گذشته که نمونه‌اش را در آمارکورد می‌بینیم و یا حمله‌ای اندوهبار و تلخ به زمان حال مثل **تمرین ارکستر** و یا **شهر زنان**. هجو و کاریکاتور در آثار او مشهودتر است که این انتظار از او، چندان بعید نیست. با این حال قادر است ناگهان نتیجه‌ای خاص از آن بگیرد.

اغلب آن جلوه‌ها با موسیقی عالی و هم‌آهنگ «نینو روتا» چنان جفت می‌شود که گویی آن دو را برای هم ساخته‌اند.

فلینی در مصاحبه‌ای گفته بود: «وقتی آدم، دنیایی آزاد، بی‌قواره، سرسام‌آور و نیازمند... کمدی کور و تراژدی را همزمان نشان می‌دهد، هیچ دلیلی نمی‌بینم که آن را دست‌نیافتنی‌تر از دنیای قانونمند خلق کنیم... دور دنیا را می‌گردم تا دریابم آنچه خلق کرده‌ام هم واقعی است. برای من دنیایی که می‌آفرینم و در مخیله خود دارم کاملا به حقیقت نزدیك است.»

در واقع وقتی دنیاهای گوناگون را برای ما دست‌یافتنی می‌کند و آنها را به تصویر می‌کشد و نشانمان می‌دهد حاصل کار شهرت و افتخاری است که نصیب خود می‌کند. او نیز مانند چند کارگردانان انگشت‌شمار خیال بینندگان را برمی‌انگیزاند و به نشانه‌ای و حرکت دستی که اغلب حیرت‌آور می‌نماید از عهده این مهم برمی‌آید.
هنرپیشه دیگری که علاوه بر ماسترویانی تا ابد با فیلمهای او ماندگار خواهد شد، همسرش جیولیتا ماسینا است (Giulietta Masina) او در جاده نقش بچه سرراهی را بازی می‌کند که گیر جانور کودن بازیافته سیرك «آنتونی کویین» می‌افتد.

عامل دیگری که بر شکل گیری فلینی تأثیر بسزایی داشت روبرتو روسلینی بود که مشعل ترقی را در کف او نهاد و نئورئالیسم دزد دوچرخه و شاهکارهای مشابه پس از جنگ را به واقعیاتی نه چندان ملموس اما به همان اندازه نیرومند در سینما بدل کرد.

فلینی به همان اندازه که راهش از روسلینی جدا بود، با همان حدّت و شدّت او را می‌ستود.

در فیلم «فلینی: یادداشتهای کارگردان» فیلمی که در انگلستان هرگز اکران عمومی نیافت، جماعتی از خودنمایان و آدمهای عجیب و غریب از برابر او رژه می‌روند، بلکه نظرش را جلب کنند تا در یکی از فیلمهایش نقشی برای خود دست و پا کنند.
با بی‌تفاوتی با همه آنها خوش و بش می‌کند و آزردگی‌اش را نشان نمی‌دهد و می‌گوید که برای همه‌اشان احترام قائل است در یك صحبت خصوصی گفته بود: «من به همه این آدمها که همیشه دنبال من می‌افتند علاقه غریبی دارم. مختصری از مخ راحتند! خودم می‌دانم. می‌گویند به من نیاز دارند، ولی در واقع این من هستم که به آنها نیاز دارم و نیاز من به آنها بیشتر است. از نظر خصائل انسانی غنی، فرح‌بخش و گاهی بسیار تکان‌دهنده هستند.»
علاقه او به یافتن و استفاده از چنین افرادی غالباً سوءتعبیر می‌شد. اما نباید این نکته را از نظر دور داشت که صنعت فیلم ایتالیا که او را به عنوان استاد می‌ستاید به راحتی می‌تواند از پس هالیوود برآید.
فلینی باید چنان مرد صحنه‌ای می‌شد که در این سینما توفیق یابد و فیلمهای او نشاندهنده آدمهای عجیب و غریبی بودند که در هیچ سینمای دیگری پیدا نمی‌شد. در جوّی آرامتر فلینی استاد سیرك، شاید لازم نمی‌دید مردم را دائماً سرگرم کند.
دیدگاه پرقدرتی معتقد است که تصویر اغراق شده ما که در آثار فلینی موج می‌زند، به واقع نشانه علاقه و اشتیاق او به انسانیت است و نه بی اعتنایی او. وی قصد دارد به ما یاد بدهد که توانایی‌های نامحدود خود را بررسی کنیم و آنها را که با چنان وضوح و برجستگی مشخص شده‌اند، ببینیم و نقاط ضعف و قوت خود را دریابیم. انگار می‌خواهد بگوید که آدمهای معمولی شاید هرگز برنده نشوند، اما هرگز کاملا از پا درنمی‌آیند.

آثار سینمای فلینی تحت تأثیر عشق یا نفرت درست مثل اپرای ایتالیا، تاتر و سیرك آن در بهترین حالت از یاد نمی‌روند و بدترین آنها ارزش دیدن را دارند. فلینی درباره دلقکهای سیرك می‌گوید: «آنها سفیران پیام من هستند، پیام زندگی‌ام و آنچه انجام داده‌ام.»
او کارگردان بزرگی بود، زیرا دیدی قوی، نافذ و یگانه داشت و مهارتی که آن همه را با بیانی به همان نسبت یگانه، بر پرده ثبت می‌کرد.
ظهور کارگردانی دیگر همچون او، بسیار نامحتمل می‌نماید. او ایتالیایی خالصی بود اما به تمام بشریت تعلق داشت. یادش گرامی باد.

□ از گاردین ـ نوامبر ۱۹۹۳ □ ترجمه الف ـ هاشم اوغلو



اُخدودیان

طاهره صفارزاده

اُخدودیـان
جـادوگران
شکنجه‌گـران
گودالهای آتش سرکش را
به امر جباران
آنگونه تعبیه کردند
که صاحبـان مطمئنّه و ایـمان
خاکستر حریق شوند[1]

* * *

اُخدودیــان
نمرودیــان
چنگیزیان
صرب و ثمود و عـاد
کفار جاهلی اعصارند
شیـطان
به گردن همه‌شان
غلاده‌های پریشانی
افکنده
غلاّده‌های ساحر و سیّـار
و می‌کشد به همه سو
دَدان تاریخی
در حفر خندق آدمسوز
ونصب موشک آدمسوز
همرأی و هم سیاست
هم تیغ و هم چنگال
همدست و همرهند
شیطان
رئیس فرقه‌ی خون آشامان
اقرار کرده
کز جنس آتش است[2]
زین روست گر
سرخیِ خون و آتش
طعام طبع شریران است
این روزها
قبول طبع شریران
در سفره‌های خونی گسترده
با دست اشقیا
انسان اهلِ بوسنی است و هرزگوین

* * *

تا مهـلت معیّن[3]

چه مشغله‌ای دارد
شیطان
بجز تفنن و تفریح
از شگفتی زشت
شگفت نیست اگر
نوادگان قومِ قربانی‌ها
قربانیان کوره آدمسوزی
امروز خود
مهندسان موشک آدمسوزند
خرد که رهبری نکند
ادب ز بی‌ادبان
چگونه بیاموزند
این جاهلان تحت سلطه‌ی اَمّاره
تحت سلطه‌ی شیطان

* * *

گاهِ خروج سفیانی
در روی ارض
تعداد مطمئّنه قلیل است
فرمانبران شیطان
فرمانبران نفس
امّاره پرورند
خود پرورند
لـــوّامه
این خرد پرسشگر
این بازپرس الهی
مبهوت از جمود مخاطبها
ازکارمانده است
قدرت به ازدیاد مطمئّنه ندارد
امـــّاره
در همه میدانها
میدان دار است
حّراف ومغلطه کار
جّذاب مغزهای خالی و عامی‌ست
لـــوّامـه
هنگام سیل فتنه‌ی امـاره
سدّی در اختیار ندارد
بانگ قدیمی هشدار
مهجور گشته و خاموش
صوت دروغهای دسیسه
صدای واضح و رایج
صدای "غالب" این قرن است

* * *

قرن مسابقه‌ی جنگ‌افزار
هم اوج دانش است
هم عصر سلطه‌ی سفّاکان
در عرصه‌ی توانکُشی مظلومان
در قتل عام کفر ستیزان
بدست غدّاران
نظاره‌گران بی حمیّت و بی غیرت
لطفی به غیر "خویش" ندارند
جهان کور جلوه‌فروش
مرکز واسطهایی‌ست
که کیف بدست
شتابزده
از خاستگاه آزمندی و مزدوری
تا ایستگاه سکته‌ی مغزی
دیوانـه‌وار
دوانند

* * *

موحّـدان لفظی
اخدودیان صنف دگر هستند
گریزشان از "پرهیز"

ورودشان در سستی
کجی
کجدستی
سیمای آبروی "مسلمان" را
در حفره‌های ذهنی پرسشکاران
می‌سوزاند

* * *

قسم به ارج قسم
به روشنایی موعود
به شاهد و مشهود[۴]

که وعده‌های الهی
عوض شدنی نیست
که انتقام رَّب مطمئّنه شدید است[۵]
حریق فتنه‌ی اخدودیان
از هر قبیل
با امر و با اراده‌ی خالق
معدوم می‌شود
آتش نشان مُبین
در "اَمر" است

طاهره صفارزاده
دی ماه ۱۳۷۱

اشاره‌ها:

اصحاب اخدود

از امیرالمومنین علی علیه‌الصلاة والسلام منقول است که اصحاب الاخدود جماعتی بودند در جانب یمن مسلمانان و کافران جنگ کردند، مؤمنان را ظفر داد خدای بر کافران، بار دگر جنگ کردند ظفر مسلمانان را بود آنگه صلح کردند و عهدی که با یکدیگر غَدری نکنند. کافران غَدر کردند و مؤمنان را ضعیف کردند آنگه خندقی بکندند و مردم را در وی میانداختند.

تفسیر ابوالفتوح ـ سورهٔ مبارکهٔ بروج

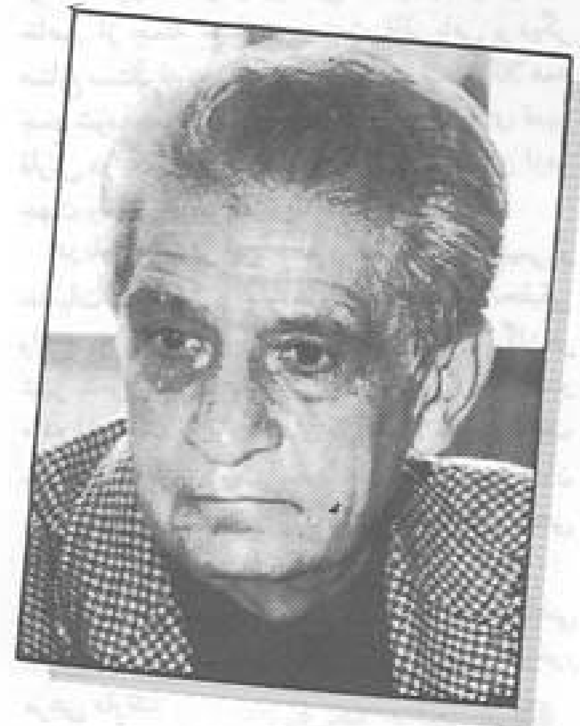
کلمه (اُخدود) بمعنای شکاف بزرگ زمین است، واصحاب اخدود جباران ستمگری بودند که زمین را می‌شکافتند، وآنرا پر از آتش نموده، مؤمنین را بجرم اینکه ایمان دارند در آن می‌انداختند، وتا آخرین نفرشان را می‌سوزاندند.

تفسیر المیزان ـ سورهٔ مبارکهٔ بروج

۱- سورهٔ بروج آیهٔ ۴
۲- " اعراف آیهٔ ۱۲
۳- " فاطر آیهٔ ۴۳
۴- " بروج آیهٔ ۲ و ۳
۵- " بروج آیهٔ ۱۱



نظر استاد دکتر نورانی وصال درباره مبانی فارس شناسی



■ باید دید چه عواملی مردم این سرزمین را نسبت به گذشته خود بی‌تفاوت کرده است و غرور داشتن تاریخی افزون بر دو هزار و پانصد سال را ازمیان برده است.

برای بی‌هویت کردن مردم و تحمیل تمدن پوشالی و پرزرق و برق، لازم است که رابطه او را با گذشته قطع کرد، سنن را در نظر او بی‌ارزش جلوه داد، به حفظ ماترك ملی بی‌علاقه نمود.

شناسایی اقلیم فارس و معرفت به جنبه‌های مختلف آن باید خیلی زودتر از حال شروع می‌شد چه معروفیت این خطه در جهان از دیر باز زبانزد بوده و در تواریخ و سرگذشت تمدنها نام آن همواره جلوه‌ای خاص داشته است. در هر گوشهِ آن آثارِ تاریخی و ابنیهِ کهن و بازماندهِ صنایعِ ظریفه قدیم به چشم می‌خورد.

هر شهر آن خصوصیتی دارد. شیراز به دارالعلم موصوف بوده است، بودجه لازم برای تحقیقات فارس شناسی از اهم موضوعات است. باید مؤسسه فارس شناسی آنقدر گسترش یابد که کسانی که از داخل و خارج می‌خواهند در این موضوع تحقیق کنند وسائل کافی و کتب لازم را در اختیار داشته باشند و منضم به این مؤسسه، دو مرکز تحقیقات راجع به سعدی و لسان‌الغیب تأسیس شود. مردم را باید در جریان فارس شناسی و اهمیّت آن قرار داد تا کوشش همه جانبه و مردمی در این باره انجام پذیرد؛ خطه‌ای که بسیاری از جنبه‌های تمدّن بشری از آن مایه گرفته و تفوّق و غنای فرهنگی آن در جای جای هویداست. شکوه و زیبایی تخت جمشید و نقش رستم و حجّاریهای شگرف آن، موضوعی نیست که ما بخواهیم دربارهٔ آن شروع مطلب کنیم.

تنها کوششی مختصر کافی است که سیل خروشان سیّاحان را به این مرز و بوم سرازیر کند و اعجاب آنها را برانگیزد.

درباره صنایع کاشیکاری و معرّق و زیباییهای معماری دوران صفاریان، دیالمه، اتابکان، صفویه و زندیّه و قاجار در فارس آنقدر نوشته‌اند که ما را از تحقیقات ابتدایی بی‌نیاز می‌کند، تنها باید بر پایه تحقیقات انجام شده پژوهشهای جدیدی را آغاز کرد و ازاین همه کتب مختلف تدوینی کامل و شایسته ارائه داد تا هر مشتاقی به اسهل طرق به شناخت این همه زیبایی دست یابد و از این همه هنر و خلاقیّت بهره گیرد.

آنقدر عمر و شوق و ایمان که برای پدید آوردن هریك از این آثار به کار رفته باید سرمشق آیندگان قرار گیرد و تفهیم شود که چگونه مردانی در این سرزمین تنها به سائقه هنر و خلاقیت موجد چنین آثار گرانبهایی شده اند. نکته مهم آن است که نباید گذشته پرافتخار خود را فراموش کنیم و محو چیزهای نوظهور و زودگذر و زرق و برق مغرب زمین گردیم. به خاطر داشته باشیم که روزگاری خطه فارس محور تاریخ جهان بوده است. البته کهنسال بودن و تمدن درخشانی در پشت سر داشتن دلیل آن نیست که خود را مستغنی و من جمیع جهاتِ سرافراز بدانیم. تمدن بشری رو به تکامل است و صرفاً به گذشته متّکی بودن کار ابلهان، ولی بهره‌وری از آن برای تمدّن آینده کاری شایسته و تحسین برانگیز است.

تجدد و ملیت مخالفتی با هم ندارند، هم می‌توان دارای هویتی گرانمایه و کهن بود و هم در عرصه دانش امروز ارج و منزلت داشت. از اینکه ما باید با تمدن و ره آوردهای جدید آن آشنا باشیم شکی نیست ولی از این جهت که یکباره ملیت و هویت خود را فراموش کنیم کاری نابجا و نارواست.

باید پیوسته در نظر داشته باشیم که ملتی نوخاسته و تازه بدوران رسیده و بدون تاریخ نیستیم، توجه به معنویات و سرمایه‌های کهن این مرز و بوم منافاتی با اقتباس تمدن جدید و ارمغانهای تازه ندارد.

آنچه در واقع ما را در جهان ممتاز می‌کند معارف و سرمایه‌های معنوی است. صدها خیابان اسفالته و دودکشهای کارخانه و به کار افتادن کامپیوترهای مدرن هرگز از جهت سطح تمدن جهان، همپایه دیوان حافظ و سعدی نیست. بنیان این اعتقاد که باید چهار اسبه به سوی تمدن غرب تاخت و بقول مرحوم تقی‌زاده پای تا سر فرنگی شد، دیر زمانی است سست شده و ارزش خود را از دست داده است. ملتهای کهن که ما نیز جزء چند شاخص آن هستیم، همدوش تجدّد، شایسته است ملیت خود را گرامی دارند و با تکیه بر معارف کهن به سوی تمدن جدید پویا باشند.

باید دید چه عواملی مردم این سرزمین را نسبت به گذشته خود بی‌تفاوت کرده است و غرور داشتن تاریخی افزون بر دو هزار و پانصد سال را از میان برده

است. برای بی‌هویت کردن مردم و تحمیل تمدن پوشالی و پر زرق و برق، لازم است که رابطه او را با گذشته قطع کرد، سنن را در نظر او بی ارزش جلوه داد، به حفظ مآثر ملی بی علاقه نمود.

دستهایی می‌خواهد با دگرگون کردن معیارها و ارزش‌های این سرزمین و تلالو دادن به ظواهر تمدن غرب، پیوندهای ما را با میراث‌های کهن پاره کند. عجیب است که این جهت‌گیری برای اخذ تمدن فرنگی برای بعضی در حکم صریح قطع رابطه با گذشته و مدرکی غیرقابل تغییر برای محو مآثر کهن است. بسیاری از ملت‌ها به چنین سرنوشتی در طی تاریخ دچار شده‌اند. مصر، عراق، اردن، سوریه بکلی از سابقه خود بریده و از جهت هویت سرگردانند اما از هر کنار این سرزمین (فارس) بانگ و غوغای حضور تاریخ بگوش می‌رسد، کاخ ساسانی در سروستان، غار شاپور در کازرون، آتشکده خاموش فارس یادآور نشیب و فرازهای تاریخ این مرز و بوم است.

هنوز از کلام «روزبهان بقلی» فضای «جامع عتیق» عطرآگین است که وقتی شنید زنی با دختر خویش می‌گوید: «ای دختر من... حسن خود به هیچ کسی منمای تا آبرویت نریزد»، فرمود: «ای زن، حسن تنها به کاری نیاید تا وقتی که عشق با او هم صحبت نشود از برای آنکه ایشان در ازل عهد کرده‌اند که از یکدیگر جدا نشوند». پس اصحاب فریاد برآوردند و تواجد کردند و بعضی بمتردند.

یا هنوز گویی از در سرای اتابک، غریو کوس به گوش می‌رسد. داستان خروج مرد غسال از دروازه استخر و ورود او به «تکیه هفت تنان» برای تکفین جسد عارف جوانی که ذکر آن در «شدّالازار» آمده است. این محل را جلوه‌ای خاص می‌بخشد و در ازمنه بعد به مناسبتهای گوناگون از این تکیه یاد می‌شود تا زمان صاحب «طرائق الحقایق» که داستان راز و نیاز سحرگاهی مرحوم «وصال» و گلهای زبان در قفا را به تفصیل در این مکان می‌نگارد. مجسم کنید شور و هیاهوی مردم شیراز را هنگام ورود شیخ ابواسحق کازرونی با جماعت انبوه متصوفه در خانقاه شیخ روزبهان، به طلبکاری خرقه، و هزاران واقعه سیاسی و اجتماعی دیگر که در این خطه به وقوع پیوسته است.

علامه مطهری می گوید دلم می خواهد در مدرسه خان که مدرس ملاصدرا بوده است، نفس بکشم تا در هوایی که آن مرد بزرگ تنفس کرده، من هم تنفّس کرده باشم.

زبان فارسی، این مهمترین میراث ما با نهایت توجه باید حراست شود، غنی شود، با گردآوری فولکلورها، دیالکت‌ها، لغات محلی و ترانه‌ها پربار شود. مکاتب هنری شیراز از جهت نقاشی، تذهیب، خط، معرق، حجاری و منبت مورد تحقیق قرار گیرد. موزه‌ها هر روز غنی‌تر شود.

آنچه کتاب درباره این استان نوشته شده است از قبیل فارسنامهٔ ابن البلخی، شیرازنامه، شدّالازار، هزار مزار، دریای کبیر، آثار عجم، فارسنامه ناصری ـ که واقعاً تنقیح و تصحیحی بسزا از دوست دانشمند آقای دکتر منصور رستگار درآن به عمل آمده است ـ و تألیفات مرحومان علی اصغر حکمت، محمدتقی مصطفوی، علی سامی، علینقی بهروزی و محققین گرامی آقایان حسن امداد، صادق همایونی، ابوالقاسم فقیری و کرامت‌الله افسر، و سفرنامه‌ها از قدیمترین ازمنه تا قرن حاضر، و نیز کتبی که درباره موضوعات خاص از جمله عشایر و صنعت قالی‌بافی و دیگر صنایع مستظرفه به رشته تحریر درآمده است، کلا همه جمع شود. همچنین کلیه مجلات و روزنامه‌های قدیم فارس در یکجا فراهم آمده و برای پژوهشگران ازهر جهت وسائل مورد نیاز مهیا گردد.

درباره هر شهر این خطه و خصوصیات اقلیمی و خلقیات مردم آن و جلوه‌های ممتاز هنری تحقیقی وافی شود. درباره بزرگان فارس بطور اعم و بزرگان هر شهر بنحو اخص، اطلاعات کافی جمع‌آوری گردد و مردم را نسبت به بزرگمردان درگذشته خویش واقف سازند. از فقیه بزرگ سعیدالدین بلیانی در بلیان یادگاری بنیان نهند. از قاضی عضدالدین ایجی مجسمه‌ای در ایج برپا سازند.

از قاضی بیضاوی، صاحب تألیفات فراوان و قاضی فارس در زمان ابوسعید تیموری بزرگداشتی درخور مرعی دارند.

از علامه دوانی و محمد بن یعقوب فیروزآبادی صاحب قاموس المحیط در شهرهای خود پیکره‌هایی در میادینی به نام ایشان به وجود آورند.

آیا مردی از فسا به نام ارسلان لساسیری که آنقدر قدرت یابد که القائم خلیفه بغداد را با قاضی القضاة علی دامغانی و بزرگان دیگر بر شتر نشاند و به رسوایی، گرد بغداد بگرداند، شایان توجه نیست؟

در نیریز مردی بنام میرزا احمد نیریزی استاد خطِ نسخ پا به عرصه هستی می گذارد که بنام استاد مسلّم خط نسخ، معروف جهان می شود و کسانی مانند وصال شیرازی و ملّاعسکر ارسنجانی افتخار می کنند که در مکتب او خط نسخ را فراگرفته‌اند. آیا همین مرحوم وصال که در گوشه شیراز با وجود کمالات فراوان و شاعری و هنرمندی در رشته‌های مختلف، شصت و هفت قرآن نفیس به رشته تحریر می آورد که امروز هر کدام از آنها زینت بخش موزه ای است، شایسته تکریم نیست؟ در خاتمه ناگفته نگذارم که سنگ‌های مزار این بزرگمرد و پسران وی را که هر کدام در عالم شعر و هنر ممتازند هنگام تعمیر مرقد مقدس حضرت شاه‌چراغ(ع) به بهانه مرمر کردن رواقها، برداشتند؛ غافل از اینکه وجود قبور چنین بزرگانی دلیل بر ارادت و ایمان مردم این آب و خاک به خاندان نبی اکرم(ص) و پیشوایان مذهبی است و باید توجه داشت که صحن ضریح متبرک حضرت احمد بن موسی علیه‌السلام با وجود چنین قبوری شاید مزین‌تر از سنگ‌های مرمری باشد که درهر مکانی همانند آن را می توان یافت.

زمانی که کالبد شادروان نیما یوشیج را پس از سی و چهار سال از امامزاده عبدالله ری به یوش مازندران می‌برند، آیا وقت آن فرانرسیده است که سنگهای آرامگاه بزرگان خفته در این بقعه مبارک راکه هنوز وجود دارد به جای خویش برگردانند؟

این بی‌اعتنایی به قبور مردان بزرگ منحصر به این مورد نیست بلکه در همه جا این امحاء به طرز وحشتناکی ادامه دارد. بعید است تا چند سال دیگر از قبرستان سلم و شعرالنبی و آن همه قبور عرفا و دانشمندان که شرح حال بعضی از ایشان در شدّالازار آمده است چیزی باقی بماند. انشاءالله که آن روز نیاید و مردم این اقلیم اندکی به حفظ آثار گذشتگان خویش علاقمند گردند و پاسداری آنرا برعهده گیرند.

بمنه و توفیقه

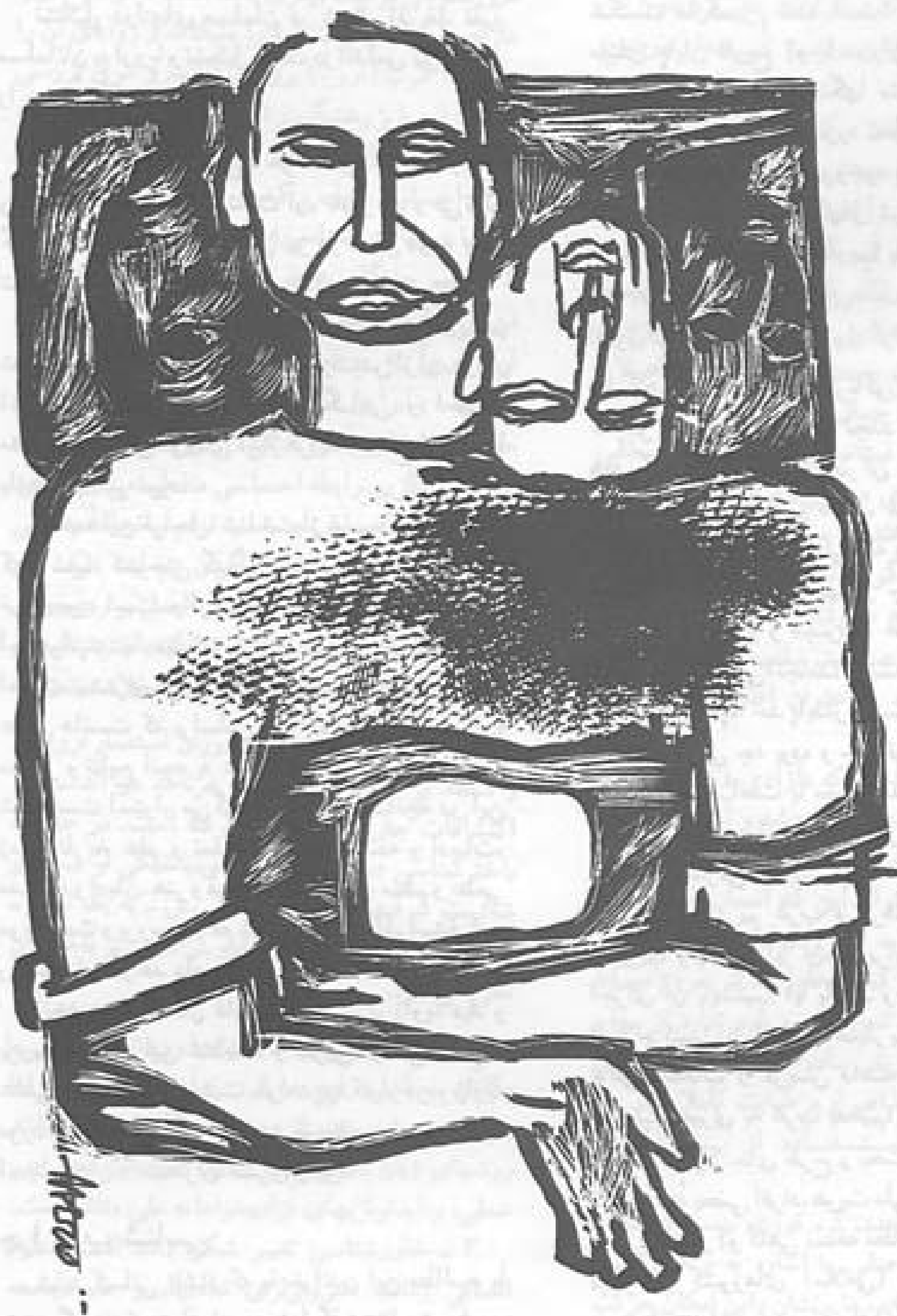
■ تجدد و ملیت مخالفتی باهم ندارند، هم می‌توان دارای هویتی گرانمایه و کهن بود و هم در عرصهٔ دانش امروز ارج و منزلت داشت. از اینکه ما باید با تمدن و ره‌آوردهای جدید آن آشنا باشیم شکی نیست ولی از این جهت که یکباره ملیت و هویت خود را فراموش کنیم کاری نابجا و نارواست.

■ زبان فارسی، این مهمترین میراث ما با نهایت توجه باید حراست شود، غنی شود، با گردآوری فولکلورها، دیالکتها، لغات محلی و ترانه‌ها پربار شود. مکاتب هنری شیراز از جهت نقاشی، تذهیب، خط، معرق، حجاری و منبت مورد تحقیق قرار گیرد. موزه‌ها هر روز غنی‌تر شود.

■ آیا همین مرحوم وصال که در گوشهٔ شیراز با وجود کمالات فراوان و شاعری و هنرمندی در رشته‌های مختلف، شصت و هفت قرآن نفیس به رشتهٔ تحریر درمی آورد که امروز هر کدام از آنها زینت‌بخش موزه‌ای است شایستهٔ تکریم نیست؟

■ زمانی که کالبد شادروان نیما یوشیج را پس از سی و چهار سال از امامزاده عبدالله ری به یوش مازندران می‌برند، آیا وقت آن فرا نرسیده است که سنگهای آرامگاه بزرگان خفته در این بقعهٔ مبارک را که هنوز وجود دارد به جای خویش برگردانند؟

■ کهنسال بودن و تمدن درخشانی در پشت سر داشتن دلیل آن نیست که خود را مستغنی و از جمیع جهات سرافراز بدانیم. تمدنِ بشری رو به تکامل است و صرفاً به گذشته متکی بودن کار ابلهان، ولی بهره‌وری از آن برای تمدن آینده، کاری شایسته و تحسین‌برانگیز است.



● به بهانهٔ معرفی

یک کتاب: «مقدمة فی علم الاستغراب»

مقدمه‌ای بر علم «غرب‌شناسی»

● از: صباح زنگنه

هدف از این مقاله، معرفی کتاب ارزشمند استاد دکتر حسن حنفی، تحت عنوان «مقدمة فی علم الاستغراب» است.

حدود یک سال پیش در یکی از نشریات عربی زبان، عنوان کتاب مذکور را دیده بودم و در مقاله‌ای هم به آن اشاره شده بود. این عنوان، خود، کنجکاویم را تحریک کرد تا کتاب را بیابم و بخوانم. پس از جستجوی فراوان و سفارشهای مؤکد، بالاخره یکی از دوستان خوب، کتاب را از «مصر» برایم فرستاد.

نویسنده، عنوان را طبق شیوهٔ مرسوم نویسندگان عرب، ابداع کرده است. ایشان غرب‌شناسی را به صیغهٔ استفعال برده و آن را بر وزن استشراق ساخته است. گرچه در این مورد مقداری مسامحه شده است، زیرا استغراب، تاکنون به معنای اظهار تعجب از غرابت امری به کار می‌رفته است.

به هر رو، موضوع، خالی از تعجب ـ و در عین حال، لطف ـ هم نیست.

غرب، در تعاریف مختلف، محدوده‌های گوناگون فلسفی، جغرافیایی، و فرهنگی یافته است. و حتی در برخی تعریفها، وجود یک تشخص و هویتِ واحد برای غرب نفی شده است.

عده‌ای «غرب» را محدود به مرزهای جغرافیایی اروپا دانسته‌اند. برخی دیگر آمریکا را نیز مشمول آن دانسته‌اند. و بعضی ژاپن را هم در حوزهٔ غرب می‌دانند. دیگرانی هم بوده‌اند که اروپای شرقی و شوروی (سابق) را نیز جزو «غرب» به حساب آورده‌اند.

شناخت غرب

در این که شناخت غرب از چه راههایی امکان‌پذیر است، اختلاف نظر وجود دارد. امّا رایجترین و ابتدایی‌ترین روشها از سفرنامه‌ها و سیاحتنامه‌ها شروع می‌شود (ناصرالدین شاه، حاج ابراهیم سیّاح، جلال آل احمد، سید قطب و...).

شیوهٔ دیگر، شناخت و معرفی اندیشه‌ها، فلسفه‌ها و معارف فکری غرب است. همین‌طور شناخت صنایع و ساخته‌های کشورهای غربی روش دیگری از روشهای شناخت به شمار می‌آید.

روشهای مذکور، حکایت از این دارد که ارتباط میان این سوی جهان و طرف دیگر آن استمرار داشته است.

مراحل ارتباط

درواقع، ارتباط و برخورد شرق و غرب، هرگز قطع نشده بود. اما در تاریخ روابط این دو بخش از جهان، نقاط عطف برجسته‌ای وجود دارد. در دوران حکومت عبّاسیها، رفت و آمدها بیشتر شد و امر ترجمهٔ کتب فلسفه و طبّ مورد اهتمام زیادی قرار گرفت.

تشکیل دولتهای مسلمان در شمال آفریقا، نفوذ مسلمانان به اروپا و تشکیل دولت در اندلس نیز ارتباط را وسیعتر کرده بود.

اما «جنگهای صلیبی» حرکت و «جهت» ارتباط را، ضمن حفظ قوّت و شدت آن، تغییر داد و می توان گفت نطفه‌های خاورشناسی نیز در همین دوره بسته شده است.

مرحلهٔ استعمار و سلطهٔ کشورهای اروپایی نیز شکل ارتباط و شناخت را عوض کرد. پس از آن، دوران اعزام هیأتهای محصلان دانشگاهی و احداث مدارس و مراکز آموزشی آغاز گردید و سطح ارتباط را بازهم وسیعتر نمود.

در همهٔ این مراحل، شناخت از غرب (به هر تعریف که باشد)، شناختی گذرا، اندك، نامنسجم و اغلب فردی بوده است. و از همین جا است که مبحث «علم استغراب» یا «باختر شناسی» مطرح می‌شود و اهمیت بیشتری می‌یابد، زیرا که استغراب را می‌توان علمی دانست که براساس شناخت و بررسی مبانی، مظاهر و نتایج آنچه به عنوان «غرب فکری» شناخته شده است استوار می‌گردد. بنابراین چنانچه در این زمینه تاریخ علم و تمدن، صنعت، فلسفه و ادبیات، مذاهب و ادیان، هنر و فرهنگ به صورت منظم و علمی مورد بحث و بررسی واقع شود، موضوع علم استغراب را تشکیل خواهد داد.

آنچه در این شأن قابل توجه است، زاویهٔ دید و بررسی است. این شناخت و معرفی، زمانی جامع و علمی و دارای نتایج مثبت خواهد بود که از هردو زاویه مورد ارزیابی قرار گیرد: از دید خود غربیها و نیز از دید اندیشمندان و متفکران مشرق زمین.

چرا غرب شناسی

شاید کسانی باشند که با خواندن این مطالب، با خود بگویند که زمان این بحثها گذشته است، غرب می‌تازد و هرچه در برابرش بایستد، فرو می‌ریزد، و غرب بازهم ندای هل من مبارز سر می‌دهد و شما تازه می‌خواهید درباره غرب بحث کنید و مثلا علم جدیدی را تاسیس نمائید؟ غرب در حال گستراندن سلطه و فرهنگ خود است. خیلی هم جای مقاومت نیست. اگر هم مقاومت شود، بی فایده است و اگر هم فایده داشته باشد، با این سرعت فوق‌العاده تحولات اوضاع و ابزار، ناچیز خواهد بود و باعث رویگردانی (ودشمنی) غرب خواهد شد و در نتیجه کشورها و ملتهای توسعه نیافته دچار عقب ماندگی مضاعف خواهند گردید.

لیکن به همان اندازه که اندیشه و روش برخورد سطحی با غرب (و یا هر پدیده دیگری) خطرناك است، روش تسلیم و خودباختگی در برابر آن بی پایه و حتّی فاجعه آمیز است.

ادعای پایان تاریخ، پس از سقوط مارکسیزم، چندان در برابر انتقادها، پایداری نکرد.

پرسشهای فراوانی همچنان بی‌پاسخ مانده‌اند. حتی اگر برای کوتاه مدت بیندیشیم، باز این پرسشها خودنمایی می‌کنند: آیا سقوط بلوك شرق و بهم ریختگی اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی نتیجهٔ تقابل غرب و لیبرالیزم با کمونیزم و توتالیتاریزم بوده است؟ آیا پایان مرحلهٔ دو قطبی به معنای اوج گیری تسلّط یك قطب است؟ آیا ماهیت ذاتی لیبرالیزم باعث شکست مارکسیزم شده است؟ آیا این شکست به معنای پایان تاریخ [و یا دوران خاصی از تاریخ] است؟ آیا درگیری فرهنگها مثبت است؟ یا منفی است؟ آیا اصلا این برخورد تعطیل بردار هست؟ آیا وحدت فرهنگی در غرب وجود دارد؟ نسبت فرهنگ ملت ما به مجموعه فرهنگهای شرق و غرب چیست و ما در چه جایگاهی قرار داریم؟ بازگشت به ریشه‌ها و به اصطلاح سلفیگری چه موقعیتی دارد؟ اصول گرائی مسیحی، و اصول گرائی یهودی امروز چه جایگاهی دارد؟ عناصر گوناگون مسیحیت کدامند؟ عناصر فرهنگ و تمدن و تجدد غرب چه نسبتی با همدیگر دارند، و انسجام در آن عناصر در چه حدی است؟ تغییر در مفاهیم ملیت، قومیت، وحدت ملی، مرزهای ملی، حاکمیت ملی چه وضعیتی به بار آورده است؟ و با تحولات جهانی چه تناسبی می‌یابد؟ مناسبات «شمال» و «جنوب» عالم و قدرت پیشتاز غرب به کجا می‌انجامد؟ ریشه‌های این تحولات چیست؟ و تا چه حد پایدار و مستحکم است؟ تأثیر و تأثرهای غربی چه بوده و چه خواهد شد؟ آیا غرب، اسکندر جدید است یا مغول جدید؟ و صدها سئوال بیطرفانه و یا جانبدارانهٔ دیگر به جان محقق و اندیشمند شرقی خلجان می‌اندازد، و در نهایت آیا بالاخره ناگزیریم غرب و فرهنگ و سلطهٔ آن را بپذیریم؟ و یا در برابر آن، در برابر کلیتش یا در برابر اجزای آن بایستیم؟ آیا باید ـ و یا می‌توانیم ـ آن را اصلاح کنیم؟ آیا با علم و اختیار بپذیریم یا رد کنیم و یا نوعی انتخاب و گزینش داشته باشیم؟ آیا خواهیم توانست چیزی به غرب بدهیم؟ و ... اساساً آیا این مباحث اصولا جای طرح و بحث دارد؟

به گفتهٔ بعضی افراد، هویت ملی ما باید تعریف شود. در این کشور (و گاهی نسخه مطابق با اصل در برخی دیگر از کشورهای اسلامی) افرادی آمدند و می‌خواستند از فرق سر تا نوك انگشتان پا غربی شوند و ملت را غربی کنند. اما چه غربی‌یی؟ با چه مشخصاتی؟ در چه اوضاع و باچه شرایطی؟ و با از دست دادن چه چیزهایی؟ و با به دست آوردن چه دست‌آوردهایی؟

عدهٔ دیگری آمدند و فلسفه‌ها ساختند از بازگشت به مفاخر ملی و فرهنگ سنتی و آداب و رسوم باستانی، اما دقیقا مشخص نشد کدام مفاخر و فرهنگ را می‌گویند، و چه محدودهٔ تاریخی را با چه معیاری انتخاب کرده‌اند؟ و باز گروهی با استناد به مفاخر ملی و باستانی، ارتباط تنگاتنگ ملت و شاه وظل اللهی و استمرار فرهنگ شاهنشاهی را کشف کرده و آن را خمیر مایهٔ هویت ملی ایرانیان دانسته‌اند. حال آیا همهٔ عملکردها و تحولات و خلق و خوی ملت و شاهان الگو و مؤثر بوده است؟ چگونه ارتباط تنگاتنگ را کشف کرده‌اند؟ تا چه حد فرهنگ سنتی موثر بوده است؟ و...

اندیشمندان دیگری، اسلام و مسلمانی را عنصر اصلی هویت ملی دانسته‌اند. اما با توجه به برداشتهای مختلف و ملل و نحل متفاوت در این مورد باید پرسید: کدام فهم از اسلام؟ و آیا این نوع از اسلام چه نسبتی با سایر فرهنگها داشته است؟ و آیا تناقض و تعارضی هم میان آن و سایر عناصر وجود دارد یا انسجامی کلی حاکم است؟ و دهها سئوال کارشناسانه و به اصطلاح «آکادمیك» دیگر.

به هرحال در این مورد نیز پرسشها همچنان بسیار است. وانگهی، «پاسخ» سئوالهای گوناگون، فرع است بر «طرح خود سئوالها»؛ زیرا که بسیارند افرادی که نمی‌دانند (و شاید نخواهند بدانند) در چه فضایی زندگی و حرکت می‌کنند و از کجا باید بیاغازند و به کجا باید بروند و سمت و سوی حرکت در این مسیر چگونه هست و چه گونه باید باشد؟

در این نوشتهٔ مقدماتی، قصد هیچ قضاوتی نیست، و بر اجزای مذکور (و سایر عناصر ذکر نشده) ارزش خاصی گذاشته نمی‌شود. صرفا، این مقاله، یك تلاش نسبتا آکادمیك است تا فقط صورت مساله ـ آن هم تا اندازه‌ای ـ روشن شود. اما، غرب و مفاهیم و فرهنگ و تمدن غربی، با هرتعریف، جزئی از وضعیت فرهنگی ملت ما محسوب می‌شود. اگر به نیکی به تاریخ معاصر و ابعاد گوناگون فرهنگ و اقتصاد و سیاست و اجتماعیات مربوط به آن بنگریم وحتی اطراف خود را بکاویم، قضیه روشن و قابل اثبات است. و حال تحولات و تطورات این وضعیت در آینده چه خواهد بود؟ این صورت مساله‌ای است که باید به طور منظم و با دقت طرح و بررسی شود.

همچنین مسلما قصد تعیین تکلیف هم نیست که آیا با غرب باید ازراه درگیری و تقابل و تضاد برآمد و یا از مسیر همکاری و محاوره و تلاقی وارد شد؟ قصد، فقط طرح اصل مسأله است.

تصویر استغراب

از زمانی که شرقیان با غرب برخورد نموده‌اند، عکس‌العملهایی از خود نشان داده‌اند (بویژه در این دو سدهٔ اخیر). در این برخورد، ادبیات شرقی بیشتر جنبه ژورنالیستی یافته است (مانند کتاب عصفورٌ من الشرق ـ گنجشکی از مشرق زمین ـ تالیف عباس محمود العقاد). مباحث فلسفی نیز چهرهٔ ساده‌ای یافته‌اند و معنویت و روحانیت شرق را در برابر مادی گرایی غرب قرار داده‌اند و همین را وجه امتیاز دانسته‌اند. اما در علم استغراب، هدف بیشتر دگرگونی این مواد و عناصر قدیمی برخورد و تبدیل آنها به یك چارچوب نظری محکم و منطق تمدّنی دقیق است.

البته، خمیرمایهٔ استغراب از درون تمدن غربی در مدت اخیر به دست می‌آید، و بویژه از زمانی که اروپا، به تدوین تاریخ جدید خود پرداخته است. غرب البته به شناخت و نقد خود نیز پرداخت، امّا «خود» را در آینهٔ خود دید، و نقد «خود» را از «خود» آغاز کرد. اما مادهٔ استغراب این نقادی و ارزیابی را از دید «دیگری» انجام می‌دهد: از چشم شرقی.

«استغراب» (occidentology) یا غرب شناسی درواقع، در برابر «غرب گرایی» (Westernization) می‌تواند آغاز شده باشد. غرب گرایی نه تنها بر زندگی فرهنگی و تصور و برداشتهای ما از جهان اثر گذاشت، بلکه حتی بر رفتار و روشهای زندگی روزمره و الگوی مصرف و کاربرد لغت و زبان ادبیات و معماری ما نیز نقش خود را برجای نهاد.

شناخت هویّت، یکی از راههای مقاومت در برابر سلطه استعمار محسوب می‌شود:

سئوال «من کیستم»، در قبال شناسایی «آن دیگری» که خواهان تسلط است، مطرح می‌شود.

در کشورهای اسلامی، برخوردها و شیوهٔ کار متفاوت بود. در شمال آفریقا آنجایی که فرانسه پیشتاز و مسلط بود، تلاش در جهت تغییر فرهنگ وزبان و آداب و رسوم زندگی در شدیدترین وضع خود قرار داشت. «عکس العمل» آن هم، مقاومت مردم و تأکید بر زبان عربی و اسلامیت خود بود و این واکنش هم شدید بود. در مصر، که تهاجم استعمار انگلیس بیشتر به فکر کانال سوئز و راه یافتن به هندوستان بود، کمتر فرصت یافت به ماهیت فرهنگی مردم هجوم ببرد، و «شاید» در نتیجهٔ آن، عکس العمل ضعیفتری در دفاع از هویت اسلامی و زبان عربی اتخاذ شد. اما پس از مرحله آزادی کشورهای اسلامی از استعمار مستقیم، «غرب گرایی» شدت بیشتری یافته است. البته سابقهٔ استعمار فرانسه در مصر و تأثیر آن بر سرعت چاپ و نشر کتب، و نیز حضور قوی «الازهر» آن زمان نیز باید به حساب آید. ناگفته نماند که استعمار انگلیس در رواج خرافات، و ایجاد تفرقه، و راه اندازی فرقه‌های منحرف مذهبی گونه، دست طولانی داشت.

وضعیت در ایران مختصری تفاوت داشت. استعمار مستقیم کمتر حضور وظهور یافت، امّا سلطه و حکومت به دست افراد ضعیف‌النفس و یا وابسته به استعمار بوده است؛ و از طرف دیگر حضور روحانیت و «مرجعیت»، در بافت فرهنگی جامعه نقش اساسی داشت. اما به هرحال، در همه کشورهای اسلامی، سیل اعزام محصل به اروپا روان بود. از میان این اعزامیها، تك و توکی افراد خودساخته و متکی به فرهنگ خودی یافت می‌شد. بقیه مجذوب اوضاع اقتصادی و فرهنگی اروپا می‌شدند و به این ترتیب بعد از بازگشت آنها به کشورشان، دیگر عملکرد ضدفرهنگ ملی، توسط افرادی از خود ملت صورت می‌گرفت، و استعمار هم به طور مستقیم ـ لااقل در بعد فرهنگی ـ ظاهر نمی‌شد. به نقش روحانیت در ایران اشاره شد.

انقلاب اسلامی هم از این دیدگاه به عنوان پاسخی به تمامی آنهمه تلاشهای غرب گرایانه و غرب زدگی تلقی می‌شود: نوعی بازگشت به «خویش»؛ اما اینك در تمامی بخشهای جهان اسلام شاهد نوعی تعارض و تقابل و دوگانگی در فرهنگها می‌توان بود. پیروان هرفرهنگی دیگران را طرد و نفی می‌کنند. و هرکدام حیات خود را در مرگ دیگری می‌داند. دکتر حسن حنفی می‌گوید: «در برابر ملتهای مسلمان اینك، هفت نوع مساله جدی وجود دارد: آزاد سازی سرزمینهای اسلامی از اشغال دیگران، سلطه اجنبی و صهیونیزم، آزادیهای اجتماعی در برابر فشار و تسلط و استبداد داخلی، عدالت اجتماعی در مقابله با فاصله عظیم فقیر و غنی، وحدت امت اسلامی در برابر تجزیه و تفرقه، توسعه همه جانبه در برخورد با عقب ماندگی اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، تشخیص هویت ملی در برابر «غرب زدگی و تبعیت از دیگران»، و در آخر، بسیج امکانات و ظرفیتهای مردم در مقابل بی‌تفاوتی و سردی و بی‌توجهی آنان. اکنون، سؤال چنین مطرح می‌شود که با توجه به صنعت و بخصوص ارتباطات جدید که غرب گرایی را ترویج می‌کند، چگونه می‌توان هویت ملی را حفظ کرد بی آن که گرفتار نوعی انزوا و جدایی [از ملتهای دیگر] شویم؟ چگونه می‌توان در برابر فرهنگ دیگران قد علم کرد بدون این که در دام تبعیت و تقلید بیفتیم؟ این همان موضوع سنت و تجدد است.»

مؤلف کتاب در جای دیگری می‌نویسد:

«بحث هویت ملی، بحثی واقعگرایانه و اساسی محسوب می‌شود. زیرا تعیین هویت، یا سردرگمی در تعیین و تبیین آن، قطعا بر نحوه برخورد جریانهای اجتماعی تاثیر فراوان خواهد گذاشت. جریانهای فکری معاصر به غرب بیشتر نزدیك بوده‌اند تا به اصالت و سنت. حتی جریان اصلاح طلبی مذهبی (سید جمال الدین اسدآبادی) و یا جریانهای لیبرالیزم سیاسی (ابراهیم سیاح، تقی زاده، رفاعه طهطاوی مصری) و عقلگرایی علمی (سرسید احمدخان هندی، سلامه موسی مصری) همگی غرب را الگوی تجدد و نمونه پیشرفت می‌دانستند. درواقع «خود» را در آینهٔ «دیگر»ی می‌دیدند. و همین باعث شد، سلفیگری و افراط در بازگشت به گذشته به عنوان اصلاحگری چهره نمایان کند».

مؤلف معتقد است که «آزادی در کشورهای اسلامی دچار ضعف و زبونی شد و آنهم در نتیجهٔ کودتاهای ملی گرایانه و به بهانه اصلاح طلبی. عقل و علم هم به عنوان این که انسان را از خدا و ایمان دور می‌کنند، به کناری نهاده شد و خرافات و اوهام در بسیاری از کشورها برزندگی مردم مسلط شد». (مطلب آخری نمونه‌های زیادی دارد از رواج فال گیری تا دعوت برخی ساده اندیشان به راه اندازی مثلا فیزیك اسلامی تا اصرار بر طبابت کاملا سنتی، تا حتی عدم استفاده از بلندگو، و تلویزیون.....)

دعوای سنت و تجدد، گره کوری نیست که نتواند گشوده شود. دکتر حنفی با اشاره به برخی موارد، صرفا به منظور طرح ایده‌ها و نشان دادن امکان حرکت چنین می‌آورد:

الف) قرآن ولایت دیگران را تحریم می‌کند. نزدیکتر شدن به دشمنان و از دست دادن دوستان را حرام می‌داند.

ب) نفی تقلید و تبعیت و وابستگی نسبت به دیگران، و تاکید بر استقلال و مسئولیت فرد.

ج) ارائه نمونه فرهنگی و فکری مقتدر اسلامی در برابر فرهنگها و تمدنهای گذشته.

د) از دست ندادن قدرت انتقاد و ارزیابی (مانند برخی اقدامات و نوشته‌های سید جمال الدین، و اقبال لاهوری)

هـ) تکیه بر موضع جنبش و بیداری اسلامی معاصر و هدایت انتقاد از دیگری (غرب) و تعیین مرز «خود» و «دیگری» و حرکت از موضع احساسی و عاطفی، به موضع عالمانه و محققانه.

و) تکیه بر موضعگیری قدما نسبت به صلیبی‌ها و بهره گیری از قانونمندی آن دوره در برابر تهاجم سلطه گرانهٔ جدید.

خاورشناسی و باختر شناسی

خاورشناسی، ریشه‌های ممتدی دارد، و از پیش از دوران استعمار و حتی از دوران جنگهای صلیبی، حضور داشته است. البته در دوران استعمار، خاورشناسی فرصت بهتری یافته است تا موضوع مورد علاقه و مورد شناخت خود را بشکافد و زوایای آن را بشناسد. غرب (اروپا) بررسی کننده، و شرق بررسی شونده؛ اروپا پژوهشگر، و شرق موضوع پژوهش شده است. در نتیجهٔ این معادله، غرب احساس توانمندی و شرق احساس ضعف و کمبود نمود.

اما در «باختر شناسی»، معیارها دگرگونه می‌شود. یا بگوئیم جابگاه، عوض می‌شود و نقشها جابه‌جا می‌گردد. فرد شرقی شناساننده و بررسی کننده است و فرد غربی به موضوع بررسی و شناسائی تبدیل می‌شود. بنابراین در باخترشناسی، عقده کمبود و حقارت، به تعبیر آقای حنفی، از بین می‌رود، و رابطه علمی جایگزین رابطه احساسی منفعل، می‌شود. بعید هم نیست که احساس جدید، به توهم بیانجامد و نوعی احساس برتری نسبت به دیگران هم پیدا شود. این توهم خود می‌تواند نتیجه و عکس‌العمل برتری جوئی غرب باشد. به نظر دکتر حنفی، تفاوت باخترشناسی و خاورشناسی را می‌توان در چند نکته خلاصه نمود:

۱ ـ خاورشناسی بیشتر در دوران استعمار اروپائی و سلطه بر شرقیان و سقوط غرناطه در اندلس، و اکتشافات جغرافیائی شکل گرفته است. در حالیکه باخترشناسی در دوره نوعی خودباختگی و ضعف و شکست شرقیها پدیدار می‌شود. پس ـ به یك تعبیر ـ باختر شناسی، ابزار دفاع خاوریان در برابر باختریان تلقی می‌شود.

۲ ـ خاورشناسی از ایدئولوژیها و روشهای علمی یا مکاتب سیاسی رایج در قرن نوزدهم متاثر بود. اما باخترشناسی، بیشتر از روشهای علمی مغایر، مانند روشهای زبان شناختی، ارزیابی تجربیات اجتماعی عملی، و ایدئولوژیهای آزادیخواهانه ملی متاثر است.

۳ ـ خاورشناسی تغییر شکل داده است. علوم انسانی (مانند انتروپولژی تمدنها، و علم جامعه شناسی فرهنگها) میراث خوار آن شده است. اما باخترشناسی نوپا و بدون تطور و تحول است و هنوز شکل نگرفته است. پس خاورشناسی به مدت چهار قرن بر باختر شناسی تقدم دارد. این چهار قرن، درواقع سن اروپای جدید است.

۴ ـ خاورشناسی بیطرف نبوده است. اما گاهی باخترشناسی امروز به بیطرفی نزدیکتر است.

شاید گفته شود باخترشناسی نیز ممکن است بیطرف نباشد، بویژه اگر از استعمارزجر کشیده باشد. این مطلب تا حدودی درست است اما دانشمند و محقق چنانچه به ایمان و آگاهی و شعور خود بیشتر متکی باشد، رعایت انصاف را خواهد نمود. خطر بزرگتر آنجا است که محقق مطالبی را طرح و تکرار کند، و آنچنان به جزئیات بپردازد که از درك تصویر یکلی و کامل عاجز بماند.

نویسنده تاکید می‌کند که «هیچ انتظار نداریم که درعرض یکی دو سال یا حتی ده بیست سال آینده، علم باخترشناسی شکل بگیرد و چارچوب‌ها و جزئیات آن معلوم گردد؛ خیر! شاید چند نسل باید کار کنند تا به چنان مرحله‌ای رسیده شود.»

کتاب «مقدمة فی علم الاستغراب» نخستین کتابی است که بحث باخترشناسی را به طورعلمی، بنیادی و منسجم مطرح می‌کند. این کتاب در هشت فصل و ۸۸۱ صفحه چاپ و منتشر شده است.

در فصل اول کتاب، به بیان معنی علم باخترشناسی پرداخته شده است. در این فصل مباحثی از قبیل طرح میراث فرهنگی و تجدد، موضعگیری ما نسبت به میراث فرهنگی و تمدن غرب، باخترشناسی و خاورشناسی، مرکز و اطراف، ریشه‌ها و تداوم آنها، غرب در اندیشه‌های معاصر، شبهه‌ها و اعتراضات، بیان شده است.

در فصل دوم بحث شکل گرفتن اندیشه و آگاهی غربی طرح گردیده است. در این فصل بحثهای اصطلاحات و منابع، عقاید پدران، فلسفه کلاسیسم و اصلاح مذهبی و عصر نهضت آورده شده است. در فصل سوم آغاز شکل‌گیری آگاهی و اندیشهٔ غربی بیان شده است و در برگیرندهٔ مباحث عقل گرایی قرن هفدهم، تجربه گرایی قرن هفدهم، سپس عقل گرایی قرن هیجدهم و باز تجربه گرایی قرن هیجدهم و روشنگرایی قرن هیجدهم است.

فصل چهارم شامل مباحث اوج شکل گیری آگاهی اروپائی پس از کانت، رمانتیسم، هگلیسم، تحول ایده آلیسم، لیبرالیسم، و سوسیالیسم است.

فصل پنجم: پایان آغاز شکل‌گیری آگاهی اروپائی است که شامل نقد ایده آلیسم (قرن بیستم)، نقد تجربه گرائی، جمع میان ایده آلیسم و واقعگرائی و بالاخره پدیده گرایی.

فصل ششم: بیان مرحله آغاز پایان شکل گیری آگاهی اروپایی است و در آن مباحث فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم، تومائیسم و اوگستنیسم، مکتب فرانکفورت و اندیشهٔ اجتماعی فلسفهٔ علوم، فلسفه آنالیتیك و فلسفهٔ تفکیکی یا دیفرانسیال، مطرح شده است.

فصل هفتم: بنیه آگاهی اروپایی و جزئیات تشکیل دهندهٔ آن مورد بحث واقع شده است. در این فصل ذهنیت اروپایی، نظریه پردازی عقلی، واقعیت و ارزش، مکتبهای فلسفی آگاهی تاریخی، و در آخر رابطه تاریخ و بنیه آگاهی اروپایی بیان شده است.

فصل هشتم: سرنوشت آگاهی اروپائی مورد بحث قرار گرفته است. مسائلی از قبیل دیالکتیك «من» و «دیگری»، مظاهر نیستی در آگاهی اروپایی و بحران غرب، احتمالات بروز امید در آگاهی اروپایی، تجلیات امید در آگاهی جهان سوم، بررسی احتمال بروز شکست و عقب‌گرد در آگاهی جهان سوم، و انتقال از غرب به شرق بحث و بررسی شده است.

در خاتمهٔ کتاب، انتقاد از خود و بیان ضعفها و کاستی‌های تالیف آورده شده است. و در حد مقدور پاسخهائی نیز داده شده است. اما در سطور پایانی، مولف، کتاب را این گونه به آخر می‌برد: «با روحیه فقهای قدیم که بر موقعیت تمدن و فرهنگ خود در میان فرهنگها و تمدنها واقف است و تمدن خود را مجسم می سازد و تمدن دیگران را تمحیص و نقادی می‌کند و درواقع دوباره ابداع می‌کند هم در اصالت بخشیدن به خود و هم در استقلال از دیگران، می گویم که ما نیازمند تامل بیشتری در مهندسی و طراحی و ساخت این علم هستیم. این وظیفهٔ یك اندیشمند به تنهائی نیست، بلکه وظیفه محققان و اندیشمندان زیادی است که با کار دسته جمعی بتوانند علم باخترشناسی را پس از تاسیس، تکامل بخشند و در بیان احکام و قواعد آن سهیم گردند. انتقاد از خود، اعتراف از پیش، به پذیرش انتقادهای نظری است. انتقادهایی که بسیاری از آنها در حاشیه عمر فردی از بین می‌روند»

مؤلف کتاب آقای دکتر حسن حنفی از استادان دانشگاههای مصر و دارای تألیفات و تحقیقات و ترجمه‌ها و مقدمه نویسی‌های متعددی است. مجموعه آثار مولف، حکایت از توان علمی او جهت تدوین چنین مقدمه‌ای برای تاسیس علم باختر شناسی می‌کند.

از جمله آثار مولف می‌توان به مختصری از آنها اشاره نمود:

الف) تحقیق و مقدمه نویسی:

ابوالحسین البصری (در اصول فقه)، حکومت اسلامی (امام خمینی ره)، جهاد با نفس یا جهاد اکبر (امام خمینی ره)

ب) إشراف و نظارت:

چپ گرائی اسلامی

ج) ترجمه و مقدمه:

نمونه‌هایی از فلسفهٔ مسیحی، اسپینوزا، لیسینگ، ژان پل سارتر.

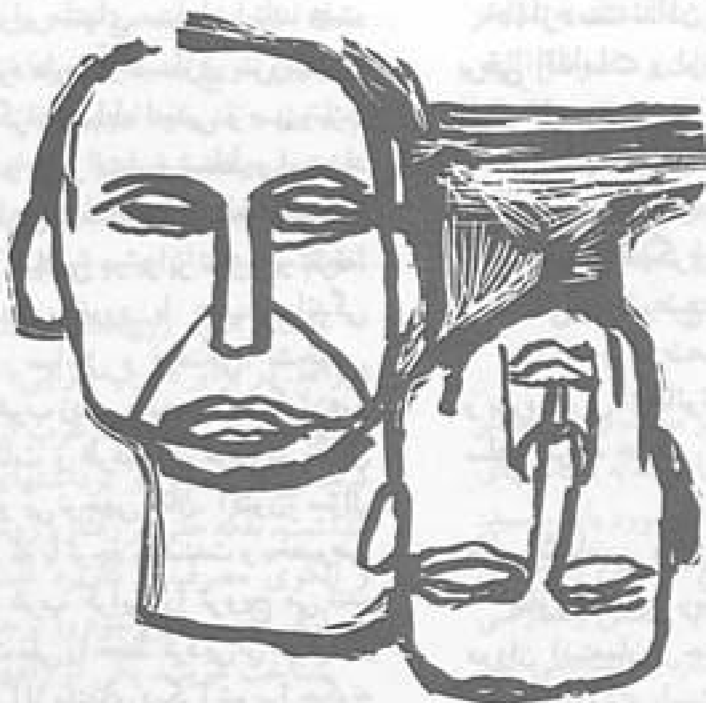
د) تالیفات عربی:

مسائل معاصر، تراث و تجدد، بررسیهای اسلامی، از اعتقاد تا انقلاب، بررسیهای فلسفی، دین و انقلاب در مصر.

هـ) تالیفات به زبان انگلیسی:

علم اصول فقه، پدیده شناسی مذهبی و کاربرد آن، دیالوگ مذهبی و انقلاب، مذهب ـ ایدئولژی و توسعه.

ناگفته نگذاریم که کتاب «مقدمه‌ای در علم باخترشناسی» در قاهره از انتشارات الدار الفنیه در سال ۱۹۹۱ چاپ و منتشر شده و دارای فهرست اعلام عربی، اروپایی و شرقی، و همچنین فهرست موضوعات است. ■





یک آسمان نگاه[1]

● علی اکبر رشاد

کاش!
من آذرخش بودم
و با رویش ناگهانی ساقه‌هایم
بر گونه‌های شب،
سیلی می‌نواختم
و ـ دست کم برای لحظه‌ای ـ
سکوت را می‌شکستم.

کاش!
من رنگین کمان بودم
ـ محرابی به وسعت زمین ـ
و همه را
به پرستش، فرا می‌خواندم.

کاش! من یك قطعه ابر بودم
ـ در هیأت اسبی سپید،
در آینه ی خیال کودکان ـ
و لحظاتی، همبازی طفلان بی‌مرکب
می‌شدم.

کاش!
من ابر بودم
ـ فرزند اقیانوس ـ
می‌باریدم
و لبهای ترَك خورده‌ی کویر را
تر می کردم.

کاش، باران بودم:
خود را
عادلانه، میان همه تقسیم می کردم
ـ در شوره‌زار هم لاله می‌رویید ـ[2]
و از فراز حصار گلبرگها
پرچمك‌ها را
ـ به نشانه‌ی پیروزی ـ
به اهتزاز درمی آوردم.

کاش باران بودم:
می گریستم،
بغض باغچه را می‌شکستم
تا دل غنچه‌ها باز می‌شد.

کاش من
ستاره بودم!
ـ نبض آسمان.

کاش من ماه بودم:
ساقه‌های تردم را
به ویرانه‌ها می‌بخشیدم،
به کلبه‌های بی‌فانوس
سر می‌کشیدم،
کنار سفره‌های بی‌نان
می‌نشستم.

کاش ماه بودم
و برای کودکان روستایی
ـ هنگامی که
در خنکای نسیم شبانه،
بر فراز بام‌ها، در پناه بادگیرها
رویِ سادگیِ گلیم،
وول می‌خوردند ـ
قصه می گفتم.

کاش من خورشید بودم:
با هزاران نیزه،
سینه‌ی شب را
می‌شکافتم
تا خفاش‌ها
برای همیشه
زندانی می‌شدند.

کاش من
خورشید بودم:
با نگاهی
زَهره‌ی صخره‌های یخ را
آب می کردم
و نسل انجماد، منقرض می‌شد.

کاش من،
کهکشان بودم
ـ یك آسمان نگاه.

کاش!
من آسمان بودم:
آبی،
فراخ،
بلند
اما خمیده
ـ همواره در رکوع ـ

کاش،من آسمان بودم:
همه‌ی پرندگان را
در آغوشم جای می‌دادم،
خورشید، سر بر دامنم می گذاشت،
ماه، روی شانه‌هایم
بوسه می‌زد،
دامنم را پر از ستاره می کردم
و همه را ـ مُشت مُشت ـ
میان بی‌ستارگان
تقسیم می کردم

کاش من آسمان بودم
و ابراهیم
در من، ملکوت خدا را
نظاره می کرد.[3]

من از
«در خاك زیستن»،
خسته شده‌ام،
احساس غربت می کنم.

۷۲/۷/۳۰ ـ تهران

پانویسها:

۱و۳... وكذلك نُرِی ابراهیم ملكوت السموات والارض ولیكون من الموقنین
آیه‌ی ۷۵ سوره‌ی الانعام

۲ـ باران که در لطافت طبعش خلاف نیست / در باغ لاله روید و در شوره‌زار خس
سعدی

تا سرِ زلفِ سخن...

دکتر عبدالحسین فرزاد

شاعر-گزارشگر

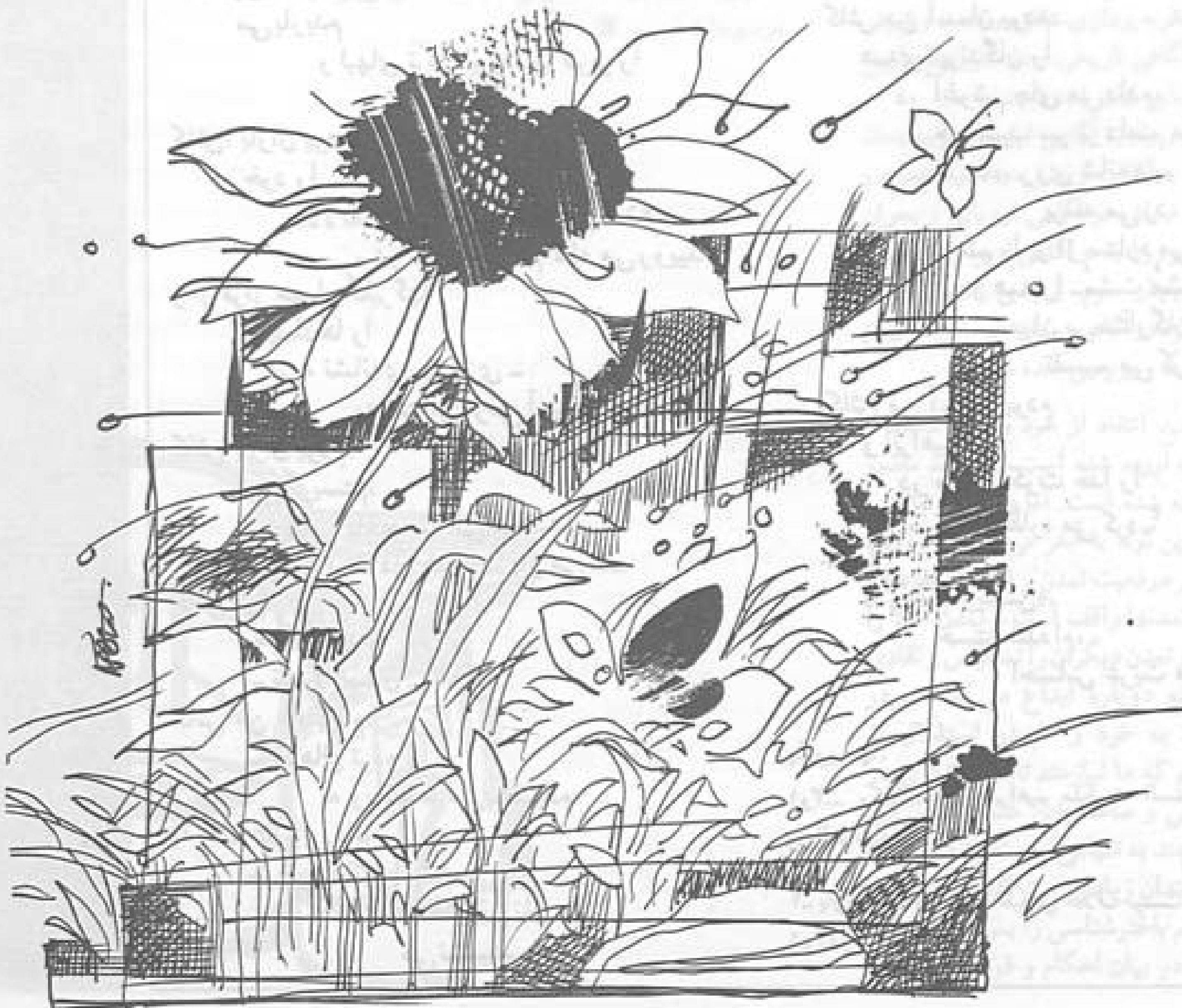
شعر، گاهی، می خواهد داستان بگوید، تا آن نکتهٔ ظریفش را در میان هیاهوی قصّه ها القا کند. اما روایت شعر، با روایت قصه پردازان متفاوت است:

در آینه، دوباره، نمایان شد:
با ابر گیسوانش در باد
باز آن سرود سرخ «أنا الْحَقّ»
ورد زبان اوست.
تو در نماز عشق چه خواندی؟
که سالهاست
بالای دار رفتی و این شحنه های پیر
از مرده ات هنوز
پرهیز می کند[1]

در پارهٔ بالا، شاعر، آینه ای دیگرگونه را صیقل داده است تا حلّاج را این بار در صحنه شعر و با منطق شعر به مخاطب معرفی کند. شاعر در روایتش رازها را با رمزهای خاص خودش فاش می کند. اما این افشای راز کار را برای کسی که به شعر روایتی به دیدهٔ گزارش داستان می نگرد، دشوار می سازد.

منظومهٔ حماسی آرش کمانگیر، که از کارهای خوب شعر معاصر است روایتی است که شاید نتوان حشویات داستانسرائی را در آن یافت. زیرا، آرش کسرایی، تنها در سرزمین شعر است که به تنها تیر ترکشش، جانش را به عنوان پَر، به دنبالهٔ تیر گره می زند. تیر آرش، هنوز هم از لا به لای فضاهای پر رمز و راز شعر می گذرد و صفیرش، شعلهٔ زندگانی است:

روزگار تلخ و تاری بود
بختِ ما چون روی بدخواهان ما تیره
دشمنان بر جان ما چیره
آخرین فرمان
آخرین تحقیر:
مرز را پرواز تیری می دهد سامان
گر به نزدیکی فرود آید
خانه هامان تنگ
آرزومان کور
ور بپرد دور
تا کجا تا چند...
خلق چون بحری برآشفته
به جوش آمد
خروشان شد
به موج افتاد،
بُرش برگرفت و مردی چون صدف از
سینه بیرون داد
منم آرش۔
چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن۔
منم آرش، سپاهی مردِ آزاده
به تنها تیر ترکش، آزمون تلختان را
اینک آماده،
مجوئیدم نسب۔
فرزند رنج و کار...[2]



در شعر، قهرمانان و عناصرِ حماسی، افزون بر هیبت ملّی و قومی به نوعی شفافیت شعری دست می یابند. شعر، از آنان چیزی ارائه می دهد که در بیرون از صحنه‌های نبرد، به کشف زندگی حقیقی یاریشان کرده است. زره و خود و شمشیری که از واژه‌های شعری بر آنها پوشیده می شود، مخاطب را در باور کردن، یاری می دهد. به بیان دیگر، آنچه شاعر در این باره می گوید، **«حرف آخر است»**[1]. این حرف آخر شاعر در حقیقت ارائهٔ قهرمانان در عرصه روزگار خود شاعر است. به گمان من آرش کمانگیر که پاره ای از آن را دیدیم، آرش روزگار خود ماست، و حلّاج هم همینطور. در حقیقت اثر ادبی باید از طرز تفکّر یک عصر، ریشه بگیرد و با آن تطابق و هماهنگی داشته باشد[2]. بنابراین، شاعرِ راوی، قصهٔ گذشته را بار دیگر در زمان و مکان عصر خودش، می آفریند، در این **واقعهٔ دوباره، همه چیز دگرگون می‌شود** و آن طور که شاعر می خواهد رخ می دهد. بنابراین قصهٔ ارائه شده نخست به تمثیل تبدیل می شود تا بارهای عاطفیِ شاعر را تأیید کند و آنگاه در منزل بعدی و آخرین منزل به رمز، بدل می گردد و در فضای بیکران و بی زمان شعر، هویت شعر می یابد.

شاهنامهٔ فردوسی سراسر داستانهای حماسی است. پیش از او نیز این حماسه ها مورد توجه بوده است، اما آن نکتهٔ ظریف در شعر فردوسی هویّت است که با شاهنامه می توان کشف کرد که، روشنفکری وطن پرست که پای بند تفکر انسانی است و روحیه سلحشوری و ستیز با ناپاکیها را دارد، در روزگار غلبهٔ عنصر ترک بر ایران چه نقشهائی داشته است. در پشت چهره های منفی و ضد قهرمانی شاهنامه، جریانهای انحرافی در جامعهٔ روزگار فردوسی نمایان است. او رنجها و دردهای مردمانش را نیز به تراژدی‌های حماسه اش افزوده است از این جاست که تصویرها بسیار پررنگتر و زنده تر از اصل خبر است.

«طبیعت یار با وفا و منعکس کننده واقعیات درونی شاعر است، به عبارت دیگر شکوفا شدن و پژمردن غنچه‌ای و گلی به چیزی جز شادمانی و افسردگی شاعر نمی‌تواند اشاره کند... شاعرانی چون حافظ و پترارکا[5] محیط را همچون صحنه‌ای ترسیم می کنند که خود بازیگر واقعی آن هستند.»[6]

شاعری که راوی داستانهاست نیز چنانکه گزارشگر صرف، نباشد در حوادث و صحنه های داستانش، حلول می کند و مخاطب، حضور او، روزگار و زمان و مکانش را در قصهٔ منظوم، کاملا احساس می کند. و آن را از نوع هنری می داند که **«محتوای عاطفی آگاهی انسان را دگرگون می سازد تا بتواند هوشیارانه‌تر و ژرف‌تر نسبت به جهان واکنش نشان دهد»**[7]. بنابراین اگر ده شاعر در دوره های مختلف داستانی معیّن را در شعر خود روایت کنند و اثر آنان هنرمندانه باشد، جز اسکلت اصلی داستان که مربوط به گذشته است، نباید مشابهتهای دیگری در میان روایات آنان یافته شود. زیرا به قول **«شکلوفسکی»** ساختگرای روس، «وظیفهٔ شاعر از میان بردن نیروی عادت است» و اگر خواننده و مخاطب شاعر از روی عادت به گذشته بتواند منظومهٔ روایتی شاعر را به همان فرم گذشته دریابد، آفرینشی صورت نگرفته است. همانند ده ها منظومهٔ لیلی و مجنونی که پس از نظامی ساخته شده و هیچ ارزش هنری ندارد.

با مقایسه ای ساده میان **شاهنامهٔ فردوسی** و **شهنشاهنامهٔ فتحعلی خان صبا** شاعر دربار فتحعلی شاه قاجار، روشن می شود که در هفتاد هزار بیت شهنشاهنامه صبا، هیچگونه آفرینشی صورت نگرفته است، و تنها یك تکرار زشت از یك ابداع ارزنده است. این شاعر، شاعری است که نمی داند در چه دوره ای از تاریخ ادبیات کشورش می زید و حتی نمی‌داند چه روزگاری را سپری می کند، لذا بدون داشتن درد وطن، تنها به خاطر مداحی فتحعلی شاه قاجار، به جای قصیدهٔ مدحی، یك ستایشنامهٔ مفصل مثنوی[8] می سراید. او موضوع اصلی کتابش را جنگهای ایران و روس قرار داده است. در وصف سپاه دشمن (روس) می گوید:

به پرخاش ژولیده مویان روس
به نالش درآورده، غرّنده کوس
همه دیوساران جاد و سگال
ز روی و ز آهن برو برز و یال
همه گرسنه گرگ آشفته سر
دریده جگرگاه شیران نر
به بالا دراز و به بازو ستبر
به رخ شان همه رسته موی هژبر
به قلب اندر «اشپخدر» تیزچنگ
چو غران پلنگ و چو پیچان نهنگ
بسی آتش افروخته در به روم
بسی سوخته روم را مرز و بوم
چو آتش شرابی به جام اندرش
زران گرازان کبابی برش
به گیتی از این سان خورش یافته
چنین پیکرش پرورش یافته[9]

خواننده نه تنها، پیامی دریافت نمی کند بلکه، قادر نیست خود واقعه را دنبال کند. نکتهٔ جالب این است که شاه، به فتحعلی خان صبا چهل هزار مثقال طلا به عنوان صله داده است. آن هم به خاطر منظومه ای که در شکست ایرانیان از روس ساخته شده است.

طبیعی است که سبك حماسهٔ جاودان فردوسی قابل تقلید نیست، زیرا عنصر اصلی و بنیان گذار سبك، شکل بیان است و بنا به گفته ژرژ بوفن نویسنده فرانسوی (۱۷۰۷ ـ ۱۷۸۸م) سبك امری شخصی و غیر قابل انتقال است[10]

فردوسی، در سراسر شاهنامه، اندیشیده است، او به موازات هر داستانی که مطرح می شود تفکر فلسفی و اجتماعی خود را با مخاطب در میان می گذارد:

اگر تندبادی برآید ز کنج
به خاك افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر
هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست، بیداد چیست
زداد این همه بانگ و فریاد چیست
دم مرگ چون آتش هولناك
ندارد ز برنا و فرتوت باك
درین جای رفتن نه جای درنگ
بر اسب فناگر کشد مرگ تنگ
چنان دان که دادست و بیداد نیست
چو داد آمدش جای فریاد نیست[11]

وصف صحنه های نبرد، لشکرکشی ها، طبیعت و بیان آنچه در دل پهلوانان پیش از درگیری جنگ، می گذرد، در شاهنامه به عالی ترین شکل بیان گردیده است. در مناظره هایی که میان قهرمانان صورت می گیرد، تمامی گفتگوها، از اجتماعات روزگار خود فردوسی سخن می گوید. شکل بیان فردوسی را، پس از هشت قرن، به وسیله صبا، ناشیانه و نابخردانه مورد تقلید قرار گرفته است، در حالی که اگر فردوسی به جای صبا می خواست حماسه بسازد، بی گمان شاهنامه ای که موجود است، نمی بود و اثری متفاوت می ساخت. اما حال و هوای روزگار او چنین ایجاب می کرد که فردوسی تصمیم بگیرد حماسه‌ای بیافریند که افزون بر حماسه، اثری صددرصد متعهد است: متعهد به زبان، اخلاق، دین، وطن و انسان، توصیف های فردوسی، از اغراقهای حماسی بیرون نیست و مخاطب را ابله فرض نمی کند، بلکه به گونه ای است که مخاطب، خود به جهت حماسه بودن اثر، اغراقها را می پذیرد:

بزد مهره در جام بر پشت پیل
ازو بر شد آواز تا چند میل
خروشیدن کوس با کرّنای
همان ژنده پیلان و هندی درای
برآمد ز زاولستان رستخیز
زمین، خفته را بانگ برزد که خیز!
بپیش اندرون رستم پهلوان
پَس پشت او سالخورده گوان
چنان شد ز لشکر در و دشت و راغ
که بر سر نیارست پرّید زاغ
تبیره زدندی همی شست جای
جهان را نه سر بود پیدا نه پای[12]

موکاروفسکی می گوید: «شاعر می خواهد شکل بیانی همخوان با نیّت شاعرانهٔ خویش یعنی بیانی فردی بیابد. او هر قاعده‌ای را می تواند با نیت آفرینندهٔ خود خوانا کند و هیچ محدودیتی را نمی پذیرد، مگر آنچه را که الهامِ خود او می آفریند»[13] به بیان دیگر تقلید، نوعی محدودیت شدید را بر شاعر تحمیل می کند. لذا کسی که تن به تقلید می دهد، شاعر نیست؛ زیرا آفرینش هنری، قابل تقلید نیست.

پی نوشت ها

۱ـ استاد دکتر شفیعی کدکنی: در کوچه باغ های نیشابور، انتشارات توس چاپ هفتم ۱۳۵۷ ص ۴۶ شعر حلاج

۲ـ شعر سیاوش کسرائی ـ از: شعر فارسی از آغاز تا امروز، پروین شکیبا انتشارات هیرمند ۱۳۷۰ ص ۳۸۹ و ۳۹۰

۳ـ Cesare Sagre, Semiotics and literary criticism, The Hogue, 1973, P.957

۴ـ پیشین ص ۵۹

۵ـ پترارك (Petrarch) فرانچسکو پترارك (۱۳۰۴ـ۱۳۷۴م) شاعر فاضل ایتالیائی، او بعد از دانته بزرگترین شخصیت ادبی ایتالیا به شمار می رود. او یکی از اولین و بزرگترین اومانیست‌ها بود. از آثار او اثر معروف تریونفی (پیروزی) است.

۶ـ ریکاردو زیپولی: چرا سبك هندی در دنیای غرب سبك باروك خوانده می شود ـ انجمن فرهنگی ایتالیا ـ تهران ۱۳۶۳ ص ۴۳

۷ـ جرج تامسن: خاستگاه زبان، اندیشه و شعر ـ ترجمه جلال علوی نیا ـ انتشارات حقیقت ۱۳۵۶ ـ ص ۸۵

۸ـ یحیی آرین پور ـ از صبا تا نیما ج ۲ ـ کتابهای جیبی چاپ پنجم ۱۳۵۷ ص ۲۴

۹ـ پیشین ص ۲۵

۱۰ـ محمد جعفر محجوب: سبك خراسانی در شعر فارسی ـ از انتشارات دانش‌سرای عالی ۱۳۵۰ ص ۳۴

۱۱ـ شاهنامهٔ فردوسی ـ چاپ مسکو ج ۲ ص ۱۷۰ «سهراب»

۱۲ـ پیشین ص ۵۵

۱۳ـ بابك احمد: ساختار و تاویل متن، تهران ۱۳۷۰ ص ۱۲۵

● دو شعر از: دکتر روح انگیز کراچی

در بیگانگی انتظار

آبِ انکار
به خشکی خشکاند
در تن خاکِ گناه
بن سبزینگی سَروان را
وزقومی دیگر
بر تلخی آورد
یادِ آن
سایهٔ پرمعصیتی افتادم
که به امید، درختی می کاشت
و چه طوبایی می‌خواست.

اسفند ۷۱

بودن

سرگردانم
در آبهای آزردهٔ جهان.
هستی
اضطرابیست بی‌پایان.
و تشویش
جاودانگی جهان است.
رونده‌ام
در وحشتی پایدار.
سکوت مرگ هستی
و ستیز
سرنوشت است.
سواری بی‌زین و شمشیرم
که رؤیایم جنگ است
تا جهان را بی غبار ببینم.

اردیبهشت ۷۲

طنین

بر سر اندیشه
پای بگذار
و از مرز غزل بگذر!
ای که
خود را در من افکنده‌ای،
حفره‌گاه چشمانم را
بیاگن
که به تو
سخت آلوده‌ام
و مرا بیاب
آنجا که
مرا در خود گم کرده‌ای
و طنین شو
سراسو طنین شوق
که من سودایی طنینم

ساقی لقایی ـ ۱۳۷۲

● دو شعر از: غلامرضا سُلگی

دیرگاه

در انحنایِ شب ایستاده‌ام
با گامهایم،
ادامهٔ طاقت.

در انتظار آن شعاعِ کشیده‌ام
که بر جنازهٔ شب
ـ خندان ـ
کفن می‌کشد.

با چشمانی
تهی از ترانهٔ خواب،
که تجربهٔ طولانیِ خواهش را
چشیده‌اند.

دیرگاه

خواب سالخوردگان

ستاره‌ها
در فاصله، سردند
و ماه معلول
دلگیرم می کند
چونان تصویر قهوه‌ای رفتگان در قاب
ـ که دوستشان داشته‌ام ـ
شب
لجوجانه
سکوت یکدستش را
همهمه می کند
سکوتی به سنگینیِ خوابِ سالخوردگان،
و دروازه‌های وزین و سرسختش،
سکوتی که سهمِ پنجره را نیز
محدود کرده است.

آه، تنهایی من
چه وسعتی دارد!
و قناعت من
که بر شاخه‌های گرم دودست
گُل داده است.

اگر...
کمی قناعت
کمی نان
کمی آب
و کمی عشق:
قناعت، برای من
نان، برای سگان مهربان گلّه
آب، برای کودکان پرهیاهویِ باغچه
آه، ای دوست!
چه خوب بود
اگر...

علی ایران‌نژاد ـ گچساران

حریم

... کنج خلوتی که زیر درختی پیدا می کنم
آواز جیرجیرك رسوایم می کند:
«های!
چه خیال هرزه گردی دارد این شاعر!»

کابوس

خواب جنگل
بر جان درخت
رعشه می‌افکند
برگی می‌افتد
و تمام می‌شود.
در یکدستی سبز رؤیا
گل سرخی
پرپر می‌شود

سعید شاپوری ـ مرداد ۷۲

روزنهٔ امید

گویند بهار آمده امید بری هست
در شاخهٔ امید نشان ثمری هست
چون کلبهٔ ما از قدمت گشت مزیّن
بنشین که به خوان دل ما، ماحضری هست
گرنیست شرابم به دل افتاده شراری
زان خونشده دل در کف ما مختصری هست
تنها که همین خونِ دلم هست مهیّا
پیمانه پراز لختهٔ خون جگری هست

دل

باز شب شد باز دل غوغا گرفت
باز دست خویش را بالا گرفت
باز خود می‌جوید اندر سینه‌ام
ره میان، بردامن حاشا گرفت
با که می‌داند نصیحت کردمش
حرف را بشنید او خود را گرفت
گفتمش عاشق نمی‌باید شدن
او گریبانم پی دعوا گرفت

محمدمهدی پادام ـ ۱۵ ساله ـ فسا





شعرنامه سرگشاده به ونسان ونگوگ

● برنادین ـ شاعر معاصر آمریکایی

● ترجمه اسدالله امرایی

آنها لابد نام تو را می‌خریدند
اما تو در حراج نبودی که بفروشی و من
می کوشم بفهمم
که کدامین بخش تو را می‌طلبند
چه آنها قدرت تملک بر اشیاء را می‌خرند و
آدمهایی را که پست مهم دارند.
برخی می گویند شما برای سرمایه گذاری
خوب هستید و من سر در نمی‌آورم که آیا
نیاز تو به کار و اشتیاق به بخشش تو را
می‌خرند آیا درد تو را می‌خرند، یا دردسرهاتان
را، زیرا شکی ندارند که تو دیوانه بوده‌ای
در حراج میلیون میلیون بالا می‌روند
اما تو آن را نخواسته‌ای و به آن دلیل رنگ
و بوم در کف نگرفته‌ای.
(اما آن‌وقت آدمهایی مثل ما باید به یاد
بیاورند که پول معیار و ارزش خود را دارد)
آیا توان تو را می‌خرند یا «جادوی»ات را لابد
خواسته‌اند هنری را که درک نشده، درک کنند.
حتماً فکر کرده‌اند احساس را هم می‌توان
با میلیون و میلیارد خرید که می‌خواستند حس
تو را بخرند من... جداً نمی‌دانم... چرا
می کوشند
تو را بخرند و زنده کنند وقتی که
به زنده‌ها بهایی نمی‌دهند لابد می‌خواهند
چشمان تو را بکاوند و بفهمند
آنچه را که دیدی چگونه دیدی و آنچه حس
کردی چگونه کشیدی جداً نمی‌دانم.
می‌دانم که بسیار کم می‌دانم
از خرید و فروش
اما اگر بودی و از من می‌پرسیدی
در باره چیزهایِ کوچك بسیار می گفتم و از
مسائل بزرگ بسیار کم.
می‌دانم که یك پنی چه شکلی است و چه
چیزهایی با آن نمی‌توان خرید.
و تمثال سکه بیست‌وپنج سنتی را از یاد
برده‌ام و نمی‌شناسم زیرا آن را گاه گاه می‌بینم
و چنان به سرعت می‌رود که فرصت سیر دیدن
آن نمی‌ماند.

می‌توانم درباره یك دلاری هم برایت بگویم،
که چروك خورده است زیرا بین یك میلیون نفر
مثل من دست به دست شده است.
هر بار به آن دست می‌زنم می‌توانم حس
کنم
که چگونه بارها و بی‌شمار از آن بهره
جسته‌ایم تا از دردسر رهایی یابیم
کاش می‌توانستم از دهانهای بی‌حس و خشك
صورتهای گرسنه بگویم و آنچه که از هیچ
پولی برنمی‌آید
اینك از این چیزها با اطمینان سخن بگویم.
چون این حرفها را می‌فهمم
دوست من
می‌خواهند زندگی تو را از تو بگیرند، درست
مثل آرمانی که از سختران می گیرند، و عملی
که از عامل.
کار را از کارگر می گیرند، آنگاه حاصل کار را
می‌فروشند گویی پول زندگی است ـ اما
بی‌شك آنها چیزی از زندگی نمی‌دانند.
کاش می‌توانستم از کاری که کرده‌اند، عذر
بخواهم اما آنها سالهاست در این کارند و هنوز
هم ادامه می‌دهند
دیگر زمانی برای اظهار تاسف از آنچه انجام
نداده‌ام باقی نمی‌ماند، می‌دانی که من عضو
جنبش مقاومت و بازسازی هستم.
ما دیروز جنگیدیم، امروز هم می‌جنگیم
می‌جنگیم چون با گوشت و خون خود می‌دانیم
که زندگی هنر و بسیاری چیزهای دیگر مال
ماست
پس راه و حقیقت این جنگ چنین است
انسان عزیز گرچه جنگ آرام پیش
می‌رود، اما بدان در نهایت ما پیروز خواهیم
شد. از این جنگ اطمینان داریم...

تابلو «Le Jordin du Poete, Arle» را به سال ۱۸۸۸ ون‌گوگ به مناسبت دوستی‌اش با گوگن نقاشی کرد.
در پنجمین ماه دهه هشتاد قرن بیستم این تابلو به بهای ۵/۲ میلیون دلار به بالاترین قیمت حراج خریداری شد.



ونگوگ دچار بیماری «مِنیر» بود نه صرع

آخرین پژوهش درمورد بیماری وانگوگ

هیأت مؤلفین:
ای. کافمن آرنبرگ(پزشک) ـ لین فلایگر کانتری من (کارشناس هنری)
لارنس. هـ برنشتاین (پزشک) ـ جورج ا. شامباو (پزشک)

● ترجمه: پرویز فروزی

اشاره: آنچه در زیر می‌خوانید، ترجمهٔ مقالهٔ جدیدی است در مورد بیماری وان گوگ، نقّاش نابغهٔ هلندی. این مقاله از این نظر که آخرین پژوهش‌های مستدل مربوط به بیماری وان گوگ را شامل بوده و پس از یك قرن بر فرضیه‌های گوناگون دراین زمینه نقطه پایان می گذارد، حائز ارزش و اهمیت ویژه‌ای میباشد. مترجم

● توضیح هیات مولفین:

مقصود ما از انتشار این مقاله تصحیح یك اشتباه تاریخی در مورد مشکلات پزشکی ونسان وان گوگ است که بیماری او را ناشی از صرع و جنون قلمداد می کند، تشخیصی که در زمان حیات هنرمند عنوان شده و لکن برای تائید آن هیچ دلیل استواری وجود ندارد. بررسی دوباره تعداد ۷۹۶ نامه شخصی او به دوستان و اقوامش که در فاصله سال ۱۸۸۴ تا زمان خودکشی او به سال ۱۸۹۰ نوشته شده‌اند، روشنگر حالتهای فردی هستند که همواره بر قوای عقلانی خود مسلّط بوده، و نه از بحران‌های ناشی از حملات صرع، که از حملات مکّرر و شدید سرگیجه‌های توان پریش رنج می برده است. تشخیص بیماری صرع در مورد او براساس اظهار نظر کتبی دکتر پیرون (Dr. Peyron) پزشك آسایشگاه سن رمی

فرانسه است ـ که وان گوگ در نهم ماه می ۱۸۸۹ داوطلبانه خود را به بخش مصروعین و بیماران ماه زده آنجا تسلیم نموده است. حال آن که تفسیر کلینیکی توضیحات موجود در نامه‌های او در مورد فردی مصداق دارد که به بیماری «منیر» (Meniere) دچار می‌باشد نه صرع.

نویسندگان مقاله خاطرنشان می‌کنند که تا زمان مرگ وان گوگ علائم و مشخصات ویژهٔ بیماری «منیر» چنان که باید شناخته شده نبود، و این که تا چند سالی از آغاز قرن بیستم نیز این بیماری را اشتباهاً «صرع» تشخیص می‌داده‌اند. (بیماری عصبی ناشی از اختلالات دالان‌های گوش درونی، به نام کاشف آن، دکتر منیر به همین اسم نامگذاری شده است.)

ونسان وان گوگ در ۳۰ ماه مارس سال ۱۸۵۳ در زوندرت هلند متولد شد و در سن ۳۷ سالگی در ماه جولای ۱۸۹۰ به دست خویش در شهر اور فرانسه از دنیا رفت. نبوغ خلاّقه، «جنون» تحسین شده و شهرت فزایندهٔ کارهایش، از همان لحظهٔ مرگ، زندگی کوتاه ولی پربار او را موضوع بحث‌های پرشوری بین ادیبان، هنرمندان و دست اندرکاران حرفهٔ پزشکی قرار داده است. مکاتبات پرحجم او پرونده‌ای منتشر نشده از سابقهٔ کلینیکی بیماری او را تشکیل می‌دهد. وان گوگ دچار مرضی بود که با بحرانهای «حمله‌ای» مکرر مشخص بوده و این بحرانها با دوره‌های زمانی آرامی که گاه تا چند ماه طول می‌کشید قطع میگردیده است. بیماری صرع وان گوگ، که برحسب اتفاق توسط دکتر پیرون تشخیص داده شده، تا زمانهای اخیر هیچگاه به طور جدّی مورد سؤال قرار نگرفته است.

در سال ۱۹۷۹، ك. یاسودا، متخصص ژاپنی بیماریهای گوش، طی مقاله‌ای زیر عنوان «آیا وان گوگ از بیماری منیر رنج می‌برد»[۱]، برای اولین بار مسأله اختلال عملکرد گوش درونی او را مطرح نمود. نامه‌های برجا مانده از وان گوگ[۲] که در سالهای بین ۱۸۸۴ تا ۱۸۹۰ نوشته شده‌اند، به وضوح از حملات توان پریش گیج کننده‌ای حکایت دارند که از مشخصه‌های سرگیجه‌های ناشی از اختلال در دالانهای گوش درونی، (همراه بانفرت و تهوع و بی‌شکیبی در مقابل صدا) بوده و با دوره‌های زمانی آرام و بدون عارضه قطع می‌شده‌اند. وان گوگ در توضیح حالات خود، همچنین به سرگیجه‌های موضعی، بی‌شکیبی در برابر حرکت اعضای بدن، شنیدن صدای وزوز گوش، کاهش متغیر شنوائی، عدم تحمل صدا و احساس همهمه شدید اشاره می‌کند.

صرع و بیماری منیر در فرانسه اواخر قرن نوزده

ژان مارتن شارکو، متخصص مشهور بیماری‌های اعصاب قرن گذشته، در سال ۱۸۸۱ مجموعه‌ای از سخنرانی‌های درسی خود را با نام «بیماری‌های دستگاه اعصاب»[۳] انتشار داد. در سخنرانی‌های شماره ۱۷ و ۱۸ از مجموعه فوق تحت عنوان «سرگیجهٔ منیر»، شارکو به بیانیه دکتر منیر خطاب به آکادمی پزشکی در تاریخ ۸ ژوئن ۱۸۶۱ اشاره می‌کند.

شارکو چنین می‌گوید:

«با وجود این، من عقیده و ادعا دارم که علیرغم کارهائی که دراین زمینه انجام شده، هنوز شناخت موارد آسیب شناسانهٔ این بیماری به میزانی که در فعالیتهای روزمره حرفه پزشکی کاربرد داشته باشد تحصیل نگردیده است. هرچند موارد بیماری منیر اندك نبوده و بلکه زیاد هم هست. اما دست کم در حوزه عملکرد حرفه‌ای در داخل کشور، این موارد تقریباً همیشه به غلط تعبیر گردیده واغلب به اختلالات شایع‌تری نظیر تورم غشاء مغزی همراه با تظاهرات سکته‌ای و یا سکته مغزی و حمله خفیف صرع و یا، بیش از همه، به سرگیجه‌های ناشی از اختلال دستگاه گوارش ربط داده شده است. من خود اغلب شخصاً شاهد اشتباهاتی نظیر موارد فوق بوده‌ام. به عنوان مثال به موردی اشاره می‌کنم که بیمار به واسطه سرگیجه ناشی از اختلال دالان‌های گوش درونی، در میدان بورس (پاریس) نقش بر زمین شده و برای درمان او به قصد خون اقدام گردیده است. نشانه واقعی بیماری منیر بسیار با تأخیر و پس از بروز موارد بسیار متعدد شناخته شده است. در تمام انواع تظاهرات بیماری، پایان کار به کری کامل و مطلق هر دو گوش می‌انجامد. لازم است همچنین به مورد یك خانم آمریکائی اشاره کنم که طی چندین سال یك بیمار مصروع به حساب آمده و به دنبال این تشخیص، در واقع بدون حصول کوچکترین اثر مثبتی، با مقادیر فراوانی از برومید پتاسیم تحت درمان قرار گرفته است. به آسانی میتوانم به موارد مشابه بسیاری از این قبیل اشاره نمایم.

شارکو آنگاه با ارائه فهرست نشانه‌های ویژهٔ بیماری منیر، همکارانش را در به یاد سپاری حالت بروز این بیماری سفارش می‌کند تا دیگر آن را با صرع اشتباه نکنند.

دکتر اسپرانلینگ[۴] نیز مقارن سال ۱۹۰۴ در کتابش تحت عنوان «صرع و درمان آن» هنوز از ادامهٔ اشتباهات تشخیصی بین بیماری منیر و صرع گزارش می‌دهد:

سرگیجه: پاره‌ای اوقات ممکن است تشخیص و تمایز بین سرگیجه‌های مربوط به نارسایی‌های گوش در حالتهای شدیدترشان (بیماری منیر) و سرگیجه‌های ناشی از حالت‌های خفیف صرع با دشواری همراه باشد. اما علی القاعده بروز سرگیجه مربوط به گوش ناگهانی بوده ولیکن سیر جریان بازگشت آن به وضعیت عادی، ممکن است آرام باشد وحال آن که در صرع علایم بروز حمله به طور ناگهانی ناپدید می‌شوند. در مواردی که بیماری به صورت عدم ثبات فعالیت‌های مغزی بروز کرده و منشاء آن نارسائی گوش درونی باشد، حالت حمله‌ها ممکن است بسیار شبیه حملات صرع بوده و به واسطه روان‌پریشی شدید ممکن است حتی به بیهوشی بیانجامد.

در دفتر ثبت گزارش آسایشگاه سن‌رمی[۵] فرانسه، دکتر پیرون چنین نوشت: «نظر من اینست که آقای وان گوگ دچار حملات صرع با فاصله‌های زمانی بسیار نامنظم است» (۹ می ۱۸۸۹). این جمله اساس تشخیص بیماری صرع در وان گوگ را تشکیل می‌دهد ولی از آن وقت تا به حال برای اثبات قطعیت این تشخیص هیچگاه، ملاك محکمی ارائه نشده، است:

امضاکننده زیر، سرپرست آسایشگاه سن‌رمی، گواهی می‌کند که ونسان وان گوگ، ۳۶ ساله، متولد هلند و در حال حاضر ساکن آرل، که در بیمارستان این شهر تحت مداوا بوده است، دچار جنون حاد توام با توهّم در حوزه حواس بینائی و شنوائی است، و همین امر احتمالاً موجب گردیده که وی با اقدام به قطع عضو، گوش خود رابریده است. در حال حاضر چنین بنظر میرسد که وی شعور خود را بازیافته ولیکن احساس می‌کند که برای گذران زندگی مستقل از توان و جسارت لازم برخوردار نیست و داوطلبانه درخواست نموده که دراین مؤسسه پذیرفته شود. بنا بر آنچه گذشت من فکر می‌کنم که آقای وان گوگ دچار حملات صرع با فواصل زمانی بسیار نامنظم است و توصیه می‌کنم که به طور مستمر در این مؤسسه تحت نظر باشد.

و چنین بود که وان گوگ طی صد سال گذشته یك بیمار مصروع قلمداد گردیده است.

بیماری وان گوگ با معیارهای تشخیص پزشکی قرن نوزدهم، به راحتی میتوانست به جای «صرع»، «شبه‌صرع» تشخیص داده شود. اینکه او یك بیمار مصروع تشخیص داده شد. رأساً به خاطر فقدان انتشار سریع یافته‌های پزشکی از پاریس به شهرهای کوچك استان‌های فرانسه بود. روشن است که شارکو و تنی چند از[۲-۶] دیگر پزشکان پاریس بیماری منیر را میشناخته و از سوء تشخیص این بیماری با بیماری صرع آگاهی داشتند، اما از بخت بد هیچکدامشان با وان گوگ بیمار برخورد نکرده و در موقع مداوای او قرار نگرفتند.

سرگیجه شدید وان گوگ

وان گوگ اولین بار در ایام اقامتش در پاریس از بروز حمله‌هائی که منشاء آنها منگی و یا سرگیجه بوده و به حمله‌های ناشی از صرع شباهتی نداشت صحبت می‌کند: «در پاریس مدام احساس منگی می کردم... و این حالت مرتب برایم تکرار میشد.

(از نامه‌ای به خواهرش)[۱]. مجدداً خطاب به خواهرش ویلهلمینا می‌نویسد: «تا بحال چهار بار دچار حمله شدید شده ام»[۱] و در نامه‌ای خطاب به برادرش تئو: «به هنگام اقامت در پاریس بیماری‌ام آرام آرام درحال پیشرفت بود.»[۱] اگر اظهارات وان گوگ را با معیارهای قابل قبول امروز[۷] بسنجیم می‌بینیم که وان گوگ حمله‌های خفیف و حمله‌های شدید ناشی از سرگیجه‌های خود را تفکیك میکرد؛ در توصیف حمله‌های خفیف و زمان‌های فترت کوتاه بین آنها می‌گفت: «مدام احساس سرگیجه می‌کردم» (در نامه‌ای به خواهرش)[۱] و در مقایسه، راجع به حمله‌های شدید و دفعات مشخص آنها اظهار می‌کرد که: «تا بحال چهار بار دچار حمله شدید شده‌ام» (بازهم از نامه‌ای به ویلهلمینا)[۱]. وان گوگ در نامه مورخ ۲۵ می ۱۸۸۹ از سن‌رمی، به تشریح واقعیت بروز حمله‌های خفیف و یا دوران‌های فترت مربوط به حمله‌های شدید خود می‌پردازد:

حالا که طی پنج ماه اخیر حملات ناشی از سرگیجه‌ام کاهش پیدا کرده، من به غلبه بر بیماری و یا لااقل به عدم تکرار حمله‌های شدید آن امیدوار شده‌ام.

افزون بر این وان گوگ از طرفی در نامه‌ای به

خواهرش می‌گوید که «مدام احساس سرگیجه می‌کردم» و در جای دیگر به برادرش تئو می‌نویسد که «حمله سرگیجه به فواصل طولانی عارض می‌شود» (نامه شماره ۶۳۸). نامه‌های وان گوگ در مورد حملات سرگیجه‌ای او دارای شواهد فراوان دیگری نیز هستند (نامه‌های ۵۹۲، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۳۸ الی ۶۹۲ و نامه‌های شماره ۴ و ۱۱ خطاب به خواهرش)(۱). وان گوگ فکر می‌کرد که حمله‌های او ممکن است منشاء فیزیکی داشته و مربوط به نارسائی گوش و اعصاب شنوائی باشد (نامه مورخ ۲۵ می ۱۸۸۹).

وان گوگ همچنین برای تئو از ویژگی‌های دوره‌های بدون عارضه بین حملات مطالبی را شرح می‌دهد (نامه شماره ۶۳۱ به تاریخ می ۱۸۹۰):

> من موضوع را مجدداً به آقای پیرون گفته و تأکید کردم که حمله‌هائی که به من عارض می‌شوند همیشه دوره‌های کاملاً آرام سه و یا چهار ماهه‌ای را به دنبال دارند.

شدت موضعی سرگیجه و عدم تعادل از نشانه‌های ویژهٔ بیماران مبتلا به ناخوشی منیر است. وان گوگ به امیل برنار، نقاش دوران پس از امپرسیونیسم نوشت: «امروز که سرم اندکی آسوده‌تر است برایت نامه می‌نویسم. قبل از این می‌بایست مواظب باشم که قبل از احساس بهبودی باعث تحریک آن نشوم» (از نامه‌ای به تاریخ دسامبر ۱۸۸۹). وان گوگ در نامه‌ای به برادرش نوشت: «در آن وقت اثر ضربه بیماری چنان بود که مرا از هر حرکتی بیزار می‌کرد و در آن حال تنها مطلوب من این بود که هیچگاه مجبور نباشم دوباره بیدار شوم» (نامه شمار ۵۹۲ به تاریخ ۲۵ می ۱۸۸۹)، و در نامه دیگری با توضیح حالت تهوع و استفراغی که معمولاً با بروز حمله‌های ناشی از بیماری منیر همراه است، می‌نویسد: «به هنگام شدت حمله، در اثر ناراحتی معده هیچ چیز نمی‌توانم بخورم». سفر، تحرک اعضا، بی‌حوصلگی، جابجائی و تغییر حالت‌های موضعی، تهوع و منگی ناشی از بیماری منیر را تشدید می‌کنند. وان گوگ در ماه فوریه ۱۸۹۰ پس از سفر به آرل، دچار حمله توام با تهوع گردیده و بادرشکه به آسایشگاه برگردانده شد. دکتر پیرون نوشت که: «این بار مدت حمله طولانی‌تر شده و این امر سرانجام ثابت می‌کند که چنین سفرهایی برای او مضرّ هستند.»(۵)

احتمالاً لرزش تخم چشم که با حملات ناشی از بیماری منیر همراه می‌باشد توسط وان گوگ/ دکتری به اختلالات توهّم‌آمیز در حس بینائی تعبیر می‌شده است. وان گوگ هنگام مقایسه حالت خودش با بیماران مصروع پیرامونش در آسایشگاه می‌گوید:

> باز در مورد وضعیت خودم باید بگویم که به خاطر یک موضوع دیگر باید شکرگزار باشم. با کسب اطلاع از سایر بیماران دریافته‌ام که آنها هم مانند من، به هنگام بروز حمله سر و صدا و اصوات غریبی را می‌شنوند. و این که علاوه برآن شکل اشیاء در منظر دید آنها متغیر جلوه می‌کند.

توضیح بالا وصف حال مشترک بیماران مبتلا به سرگیجه است که درباره لرزش تخم چشمشان اظهار می‌نمایند.

وان گوگ ضعف خود را به حالت‌های تهوّع و استفراغ که بلافاصله و یا به دنبال حمله‌هایش عارض می‌شد مربوط می‌دانست. در ۲۰ آوریل ۱۸۸۸ از آرل به تئو چنین نوشت:

> معده‌ام بسیار ضعیف است، اما امیدوارم بتوانم آن را بهبود بخشم، و این به وقت و حوصله نیاز دارد. به هر حال تا هم اکنون خود را نسبت به وقتی که در پاریس بوده‌ام بسیار سرحال‌تر احساس می‌کنم.

در ۱۱ سپتامبر ۱۸۸۸ به تئو نوشت: «در حال حاضر هیچ مسأله‌ای در ارتباط با معده‌ام ندارم، درنتیجه مغزم آزادتر بوده و امیدوارم که ذهنم نیز روشن‌تر بشود.»

آخرین نامه‌اش به تئو در سپتامبر ۱۸۸۹ مشخصاً به دوره‌های آرام بین دو حمله که ویژه بیماران مبتلا به ناخوشی منیر است، اشاره دارد:

> وضع سلامت من در طی دوره‌های آرام بین حملات سرگیجه، و نیز وضع معده‌ام در این دوره‌ها آنچنان نسبت به قبل بهتر می‌شود که مرا خاطرجمع می‌کند که حمله مجدد و احساس هراس از واماندگی کاملی که بلافاصله در شروع حمله در من به وجود می‌آید، تا چندین سال دیگر هم بروز نخواهد کرد. در شروع حمله‌ها من چنان مغلوب میشدم که کوچکترین تمایل به دیدن دوستان و یا رغبت به کار کردن را از دست می‌دادم و حال آنکه حالا تمایل به این هردو در من بیدارتر می‌شود. و به علاوه باید این واقعیت را گفت که اشتها و سلامتی آدم در طی دوره‌های آرام بین حمله‌ها کاملاً رضایتبخش می‌شود.

دوره‌های بدون عارضه بین حمله‌های ناشی از سرگیجه، شاخص‌های ویژهٔ بیماری منیر می‌باشند.

اینکه بیماران مبتلا به سرگیجه‌ها و منگی‌های مزمن ادواری در معرض عوارض روانی مختلف از جمله واکنش‌های رفتاری غریب به صورت تظاهرات جنبی شدید قرار می‌گیرند امری کاملاً شناخته شده است. با این تفاوت که دردهای درازمدت واکنش‌های روانی شدیدتری را باعث می‌شوند. وقتی به این بیماران گفته شود که کاری برایشان نمی‌توان کرد، مکرراً به سوی این اعتقاد گرایش می‌یابند که وضعشان ناامید کننده است. وان گوگ چنین واکنش نومیدانه‌ای را در سپتامبر ۱۸۸۹ طی نامه‌ای ابراز می‌کند:

> زندگی می‌گذرد و زمان باز نمی‌گردد، اما من درست به این دلیل که می‌دانم فرصت‌ها برای کار کردن دیگر برنمی‌گردند، با تمام نیرو به کار می‌پردازم. این استدلال در مورد من که بروز یک حمله شدید ممکن است نیروی کار کردنم را برای همیشه زایل نماید، مصداقی ویژه دارد.

> در طی دوران حمله قبل از بروز درد و تحمل آن احساس می‌کنم که ترسو شده‌ام ـ بسی ترسوتر از آنچه باید، وشاید همین ترس روانی است که باعث می‌شود به اندازه دو نفر غذا بخورم، به شدت کار کنم و از ترس رجعت حمله، روابطم را با سایر بیماران محدود نمایم و حال آن که قبل از این احساس هیچ تمایلی به بهبود حال خود ندارم. روبهم رفته در حال حاضر همانند مردی که به قصد انتحار خود را به آب انداخته و سپس به علت سرد بودن آب سعی دارد که دوباره خود را به ساحل برساند، می‌کوشم که توان خود را باز یابم.
> درنهایت باید اضافه کنم بنا نیست که آدم فقط نقاشی کند. بلکه باید بامردم نیز حشر ونشر داشته و هر از چندگاه تعادل خود را باز یافته و از طریق معاشرت با دیگران ذخایر فکری و آرمانی خود را افزایش دهد. من دیگر امید به عدم رجعت این حمله‌ها را از دست داده‌ام و برخلاف آن، یقین پیدا کرده‌ام که گاه به گاه بایستی انتظار بروز چنین حمله‌هایی را داشته باشم.
> اما اگر بنا باشد که وقت و بیوقت دچار حمله سرگیجه شوم، قادر به ادامه زندگی نخواهم بود مگر آنکه شدت این حمله‌ها از درجهٔ چهارم یا پنجم باشد.

زنگ گوش وفشار در اندام شنوائی

ناظران تاریخ در اینکه چرا وان گوگ بخشی از گوش چپ خود را قطع و آن را برای یک زن روسپی فرستاده است غور و تأمل کرده‌اند. در ساعت ۱۱:۳۰ شب ۲۳ دسامبر ۱۸۸۸، از فلیکس‌ری، یکی از پزشکان بیمارستان شهر آرل که وان گوگ در آن به سر میبرد، خواسته شد که وان گوگ رامورد معاینه قرار دهد. او نوشت وان گوگ به اطاقش مراجعت کرده و «درحالی که اسیر حمله ناشی از توهّمات شنوائی بود با مبادرت به قطع عضو، گوش خود را بریده است»(۵)

این رفتار غیرعادی نشان می‌دهد که ناخوشی زنگ گوش وان گوگ غیرقابل تحمل گردیده و او احساس می‌کرده که با حذف منشاء بروز توهّمات شنوائی می‌توانسته آن را تخفیف و تسکین دهد. برخی از بیماران مبتلا به بیماری منیر آنچنان توهّمات بیچاره کننده‌ای را در اندام شنوائی تجربه کرده‌اند که به قصد تسکین آن گوش خود را بریده و یا با آلت نوک تیزی آن را سوراخ کرده‌اند. کم نیستند تعداد چنین بیمارانی که برای راحت شدن از زنگ گوش شدید، التماس کرده‌اند که عصب شنوائی آنها در قسمت ابتلاء قطع شود. از این‌رو، ران یان(۸) در مطلبی تحت عنوان «چرا وان گوگ گوش خود را برید؟» به سال ۱۹۸۱ نوشت که:

> بعید است که وان گوگ حین حملات روانی، توهّمات شنوائی مشابه توهمات ناشی از دیگر انواع حملات را نیز تجربه نموده باشد. بعد هم به هنگام اقامت در آسایشگاه او درباره سایر بیماران نوشت که آنها سروصدا و اصوات آنچنان غریبی را می‌شنوند که در یکی از موارد او آن را ناشی از بیماری عصب شنوائی آنها پنداشته است. بنابراین علت اقدام وان گوگ به قطع گوش خود می‌توانست چنین باشد که در یکی از حالات بحران روانی خود، احساس کرده که گوش خودش هم مبتلا بوده و برای خاموش کردن طنین اصوات پریشان به قطع آن مبادرت نموده، است.

در قرن نوزدهم اصطلاح «زنگ گوش» در فرانسه کاربرد عام نداشت. وان گوگ، به سال ۱۸۸۸ برای توصیف کیفیت «سر وصدا و اصوات غریب»ی که در گوش خود احساس می‌کرد، این اصطلاح رابه کار نبرد. حتی خود دکتر منیر در گزارش اصلی خود به سال ۱۸۶۱، نه اصطلاح زنگ گوش، بلکه اصطلاح «سرو صدا» را به کار برد(۹). دکتر منیر آنچه را که امروز «زنگ گوش» خوانده می‌شود، به نام «سرو صدای گوش» و یا «سروصدای درون گوش» توصیف کرده است.

مشخّصه بیماری منیر که وی در توصیف

کلاسیک[9-11] خود نیز اشاره‌ای به آن ندارد. عبارتست از احساس انباشتگی و یا فشاری که در سر و یا در درون گوش متمرکز میباشد[10]. وان گوگ درنامه‌ای به خواهرش به عوارضی اشاره می کند که روشنگر چنین مشخصه‌ای است:

> نمی‌توانم توضیح بدهم که دقیقاً چه دردی دارم، گاه و بیگاه دچار حملات شدید هیجان‌زدگی شده و یا در سرم احساس چنان خستگی و خلائی می کنم که ظاهراً هیچ منشائی ندارند.

وان گوگ درماه اکتبر سال ۱۸۸۸ در نامه‌ای به تئو می گوید که «مغزم هنوز احساس خشکی و خستگی می کند، اما دراین هفته حالم خوش تر از دو هفته پیش است».

ویژگی‌های دوره‌های آرام بین حمله‌های بیماری منیر که از مشخصه‌های بارز این بیماری هستند در نامه‌ای به تاریخ ۲۸ ژانویه ۱۸۸۸ توصیف شده است:

> وقتی حال امروز خود را با حالتم در یك ماه پیش مقایسه می کنم سخت شگفت‌زده می‌شوم. قبل از ابتلا به این بیماری می‌دانستم که اگر دست و پای کسی بشکند امید به بهبودی آنها وجود دارد، اما هیچ نمی‌دانستم که ممکن است مغز درون سر نیز پریشان شده و باز هم بهبودی پذیرد.

جنبه‌های مربوط به شنوایی

حساسیت شدید نسبت به صداهای بلند توام با شدت گرفتن میزان بلندی صدا و اعوجاج صوت در اندام شنوایی، نشانه‌ای دقیق از وجود بیماری منیر است. این نشانه در ماه می ۱۸۹۰، یعنی اندکی کمتر از دو ماه قبل از خودکشی وان گوگ، طی نامه‌ای با عنوان «دوست عزیزم گوگن» تشریح شده است:

> فقط سه روز در پاریس ماندم و سر و صدا و دیگر گرفتاریهای پاریس آنچنان اثر بدی روی من گذاشت که فکر کردم به خاطر عافیت عاقلانه‌تر آن است که به روستا پر بکشم.

در ماه ژوئن ۱۸۹۰ در نامه‌ای به خواهرش نوشت: «در مورد خودم باید بگویم که هنوز از سر و صدا و ازدحام پاریس وحشت دارم.»

نامه عنوان نشده‌ای که اخیراً توسط یکی از بیماران ما نوشته شده، نیز واکنش مشابهی را در مورد گوش مبتلای او نشان می‌دهد:

> ... زیرا صدا هنوز برای گوش راست من بسیار آزاردهنده است. صدای اتوبان به ویژه بسیار برایم دردناك است. به خاطر این موضوع طی چند هفته گذشته از شهر خارج نشده‌ام. برروبهم تمام انواع اصوات گوشم را آزار میدهند ـ من می کوشم تا آنجا که می‌توانم در داخل خانه و در محیطی ساکت به سر برم به امید آن که شاید این کار همراه با مرور زمان به بهبود گوشم کمك کند.

ضعف شنوائی ناشی از کاهش و افزایش این حس در بیماری منیر در نامه مورخ ۲۵ می ۱۸۸۸ وان گوگ تشریح شده است:[5]

> باز در مورد وضعیت خودم باید بگویم که به خاطر یك موضوع دیگر باید شکرگزار باشم. با کسب اطلاع از سایر بیماران دریافته‌ام که آنها هم مانند من، به هنگام بروز حمله سر و صدا و اصوات غریبی را می‌شنوند، و این که علاوه بر آن شکل اشیاء در منظر دید آنها متغیر جلوه می کند. این امر از وحشتی که در ابتدای عارض شدن حمله‌ها در من ایجاد می‌شد کم می کند، حمله‌های شدید ناگهانی هیچ چیز جز وحشت فراوان در آدم ایجاد نمی کنند. وقتی آدمی به این واقعیت وقوف یابد که این پدیده بخشی از تظاهرات بیماری است می‌توان آن را مانند سایر عوارض بیماری تحمل نمود. من اگر سایر بیماران ماه زده را از نزدیك نمی‌دیدم نمی‌توانستم فکرم را از اشتغال مدام به آن آزاد نگهدارم. زیرا دلتنگی و رنجی که به هنگام چیرگی حمله عارض می‌شود به هیچ وجه شوخی‌بردار نیست. بسیاری از بیماران مصروع زبان خود را گاز گرفته و مجروح می کنند. ری (دکتر) به من گفت که به موردی برخورد کرده که شخص بیمار، مانند من، گوش خود را قطع کرده است و گمانم اینجا از دکتر دیگری هم که به اتفاق مدیرآسایشگاه به دیدنم آمده بود شنیدم که او هم نظیر این مورد را قبلاً دیده است. من واقعاً فکر می کنم که آدم وقتی به کیفیت این عارضه علم پیدا کند و هنگامی به حال و وضع خود آگاهی و اشراف پیدا کرده و بداند که در معرض بروز حمله قرار گرفته است، آن وقت می‌تواند شخصاً کاری کند که از غافلگیری توسط درد و رنج ناشی از حمله برکنار بماند. حالا که شدت حمله‌های من طی پنج ماه سیر نزولی داشته، این امید روشن را پیدا کرده‌ام که حمله‌هایم به پایان رسیده و یا لااقل با شدت زیاد عارض نمی‌شوند. اینجا بیماری هست که مثل من مدام فریاد کشیده و ورّاجی می کند و حالا دو هفته است که فکر می کند در پژواك راهروها کلمات و صداهائی را می‌شنود که گویا علتش بیماری عصب‌های گوش و حساسیت شدید آنهاست، و در مورد من علاوه بر حساسیت‌های شنوائی ناراحتی‌های بینائی هم وجود داشت که بنابرآنچه دکتر ری به من اظهارنموده بروز آن در شروع بیماری صرع امری عادی به شمار می‌رود.

دکتر پیرون در دفتر گزارش آسایشگاه به هنگام مرخص شدن وان گوگ (تقریباً یکسال تمام پس از پذیرش به آسایشگاه) نوشت:

> بیشتر اوقات بیمار آرام به نظر میرسید. او طی اقامتش در این موسسه چندین بار دچار حمله شد... بروز حمله او پس از سفری به آرل پیش آمده و حدود دوماه طول کشیده است. در فواصل زمانی بین این حمله‌ها بیمار کاملاً آرام است و خود را دربست وقف نقاشی می کند.

پیرون در حاشیه گزارش فوق نوشت: «درمان شد». حالت حمله‌ای وان گوگ حدود دوماه طول کشید. این حالت با عدم تعادلی که گاهی متعاقب یك حمله شدید سرگیجه ناشی از نارسائی گوش درونی بروز نموده و همچنان مدتی پابرجا می‌ماند مطابقت دارد. این حالت از طرفی با مشخصات یك حمله صرع که تنها چند لحظه طول کشیده و تا بروز حمله بعدی، به غیر از زبان گزیدگی و یا کوفتگی ناشی از ضربه‌های صرع کامل، هیچ نشانه ماندگاری برجا نمی گذارد، جور نمی آید. وان گوگ هیچگاه دچار عوارض نوع اخیر نبوده است.

وان گوگ از آن پس تا پایان زندگی پر رنج خود، در مقابل بیماری به ظاهر بی‌درمان و چاره ناپذیر خویش دل افگار ماند. به قسمتی از نامه ۱۰ سپتامبر ۱۸۸۹ او توجه کنیم:

> باید بگویم که آقای پیرون در مورد آینده امید چندانی به من نمی‌دهد و من فکر می کنم واقع امر هم همین است. او مرا به قبول این واقعیت تشویق می کند که همه چیز وضعیت مشکوکی دارد و به هیچ چیز آینده نمی‌توان یقین کرد. من خود هر آن در انتظار بازگشت حمله‌های سرگیجه هستم.... و این حال ممکن است تا زمانی طولانی ادامه یابد.

تفسیر و نتیجه گیری

براساس اظهارات کتبی وان گوگ در نامه‌هایش، او از حمله‌های وحشت‌زای ناشی از سرگیجه‌های توان‌فرسای ادواری، همراه با تهوع و اختلال در حواس بینایی و شنوایی که از آنها به عنوان توهّم نام برده می‌شد، رنج می‌برد. وان گوگ برای تشریح حالت‌های حمله‌ای ناشی از سرگیجه از واژه فرانسوی Vertige استفاده می کرد. در فواصل بین حمله‌های شدید، مجموعه‌ای از حالت‌های عدم تعادل، حساسیت و بی‌شکیبی در مقابل حرکت اندام‌ها و منگی‌های موضعی همراه با فقدان ظرفیت تحمل صداهای بلند که ممکن بود به طور مداوم تا چند ماه ادامه داشته باشد در او پدید می آمدند. در این فواصل همچنین دوره‌های شاخص بدون عارضه که متناوبا بین حملات شدید و خفیف ناشی از سرگیجه و منگی بروز می‌نمودند وجود داشت. دست‌نوشته‌های وان گوگ که ویژگی‌های بیماری و حمله‌های او را تشریح می کنند، برای تشخیص بیماری منیر (و نه صرع) در مورد او شواهدی قطعی هستند. مراجعهٔ داوطلبانهٔ او به آسایشگاه سن‌رمی به امید یافتن چاره برای رهایی از حملات ناشی از سرگیجه که همه آن را نوعی از بیماری صرع می‌پنداشتند، و رفتار معقول او در محیط آسایشگاه، قبل و بعد از بروز حملات، آن گونه که در مکاتبات پرحجم او تشریح شده است، بایستی این شبهه را که او یك بیمار مصروع و یا دیوانه بوده، برای همیشه از اذهان بیرون کند.

توضیحات:

1. *The Complete Letters of Vincent Van Gogh* Greenwich, Conn: New York Graphic Society 1958.
2. Yasuda K. Was Van Gogh suffering from Meniere's disease [in Japanese]? *Otologia*. 1979 25:1427-1439.
3. Charcot JM. Lectures on the Diseases of the Nervous System. Facsimile of London, 1881 Edition, *New York Academy of Medicine*, Hafner Publishing Company, 1962.
4. Spratling WS. *Epilepsy and Its Treatment*. Philadelphia, Pa: WB Saunders Co; 1904.
5. Rewald J. *Post Impressionism: Van Gogh to Gauguin*. New York, NY: Museum of Modern Art, 1956.
6. Trousseau A. De la congestion cerebrale apoplectiform, dans ses rapports avec l'epilepsie. *Gazette Med Paris*. 1861;16:51-52.
7. Alford BR. Report of subcommittee on equilibrium and its measurement: Meniere's disease criteria for diagnosis and evaluation of therapy for reporting results. *Trans Am Acad Ophthalmol Otol* 1972;76:1462-1464.
8. Runyan WK. Why did Van Gogh cut off his ear: the problem of alternative explanations in psychobiography. *J Pers Soc Psychol*. 1981;40:1070-1077.
9. Meniere P; Atkinson M, trans. Gazette Medicale de Paris 1861. Meniere's original papers. *Acta Otolaryngol*. 1961;(suppl 162).
10. Shambaugh GE, Jr. *Surgery of the Ear*. 2nd ed. Philadelphia, Pa: WB Saunders Co; 1967.
11. Arenberg IK. A clinical analysis of Prosper Meniere's original cases. *Am J Otol*. 1989;10:314-326.

یادداشتی بر یک کتاب

● یادداشتی بر مجموعه داستان «باغ اناری» محمد شریفی

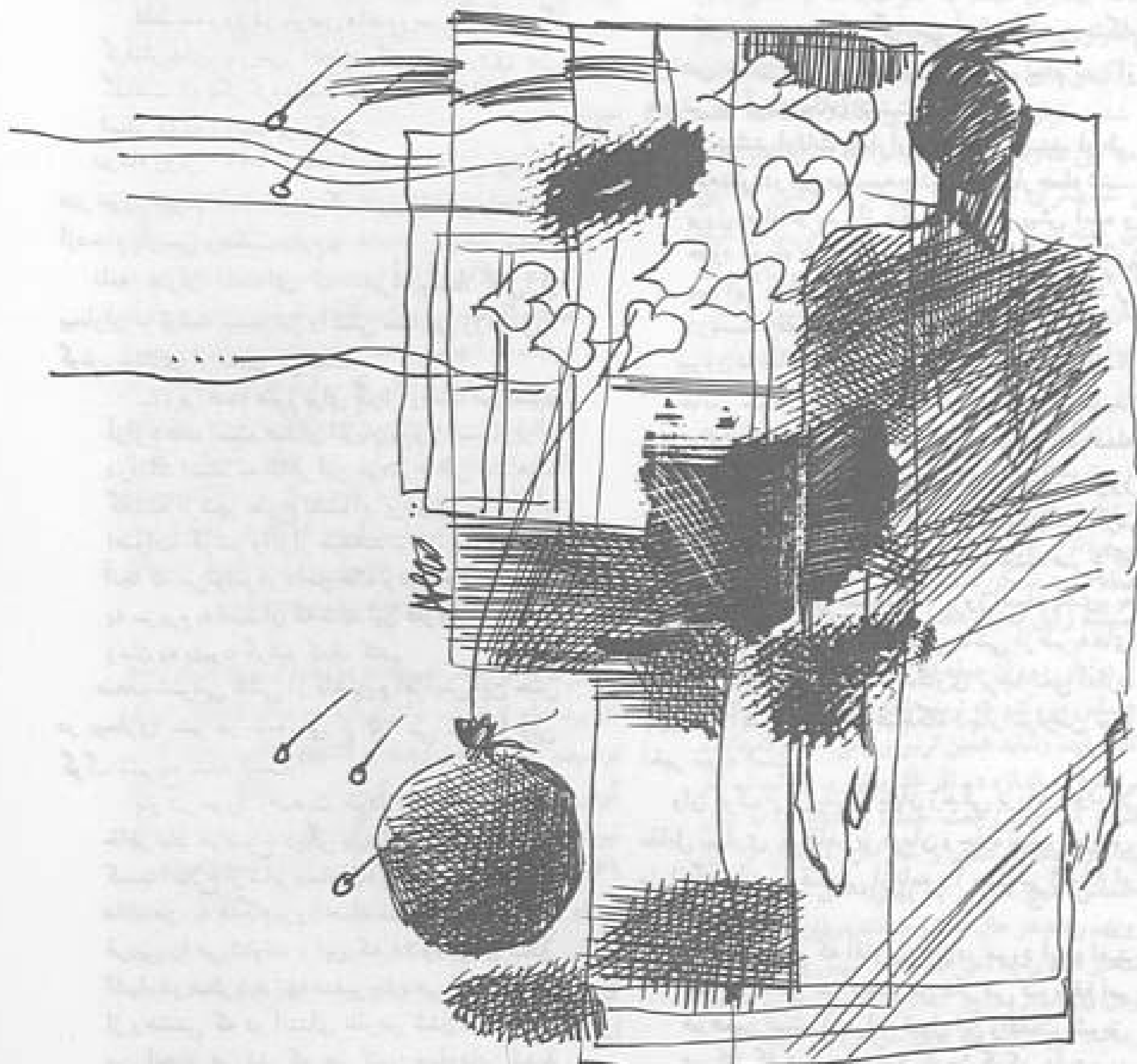
حضور مرگ، غیبت عشق...

■ علی اصغر شیرزادی

معلمی پیر که جمعه را به جای دوشنبه گرفته، در فضای پاییزی مدرسه‌ای تعطیل می کوشد تا خود را به جا آورد و به تنها شاگرد «حاضر» کلاس که از قضا دو هفته پیش مرده است، درس بدهد. میان یك انارستان، آب فرهاد را جلو چشمان غمگین شیرین با خود می برد و عاشقی که سی سال پیش تیرباران شده در اندوه تاریك هجران می گرید. در یك پاسگاه متروك پیرزن با سماجتی خرفت می‌خواهد به نظامیانی که مدتهاست به جایی مجهول رفته‌اند و دیگر موجودیتی ندارند تا بازگردند، تخم‌مرغ بفروشد.

دو بچه دبستانی دهاتی بر سر تملك آفتابه، گنجشکها، مدیر مدرسه، پرچم و کلاغها همدیگر را می‌زنند و بعد مظلومانه و در شفقتی یگانه و اتفاقاً بی‌ترحم به تفاهم و همدلی می‌رسند. دختری از خرکچی یك چشمی که به خواستگاری‌اش آمده می گریزد و در قبرستان پنهان می شود و وقتی ننه‌اش او را به زور برمی گرداند، می بیند که چاروادار دختری دیگر را به زنی برداشته و سوار خرزنگوله‌دارش کرده و با خود برده است. زن و دختری مرده از میان مرداب و نیزار به دهکده برمی گردند تا شوهر و نامزدشان را ببینند، اما شوهر و نامزد مغموم و مات، صدای آن دو را نمی شنوند و زیر باران برای دل خود آواز می خوانند و گریه می کنند. و بالاخره، گاو ماده ای که گوساله اش مرده، دیوانه می شود و در طویله را می شکند و به صحرا می‌زند تا ناپدید شود.

این همه سودا و شور غریب و غمگنانه در مجموعه داستان جمع و جور «باغ اناری» محمد شریفی*، بیانگر پیچیدگی جدلی ذهنیتی است گرانبار از تلخی‌ها و شوربختی‌های مستدام تاریخ گوشه‌ای به غبار نشسته از زمین. این‌جا سایه‌ها درهم می شوند تا واقعیتهای شوم نهانی را شاهد باشند. حال و هوا در ابهام می گذرد و فضا غالباً بارانی و آسمان یکسره گرفته و ابری است و بر چشم‌انداز، مرگ پیوسته طلبکار زندگی است. عشق و عیش، بی‌نشاط و بیمارگونه کورسو می زند و حرمان و هجران با تشعشعی خفه در رنگهای اندوهبار خاکستری تا مرز قطعیتی به



ظاهر چاره ناپذیر، بدون هیچ تعرض، بدون هیچ خشم و خروش، فقط انگار آه می کشد. عاشقان غرقه در غم و تنهایی یا بر آب رفته‌اند، یا تیرباران شده‌اند یا در مرداب و نیزار مرده‌اند و از یاد رفته‌اند:

صدا زد: «ممد عباس! هوی! یادته چه‌قدر دوسم می‌داشتی. دلت می‌خواست بچه‌دار بشیم، اسمشو بذاریم بهاره. حالا جواب منو نمی‌دی. می‌دونی که من مرده‌م، دیگه به دردت نمی‌خورم...» ربابه بارونی به طرف سکینه سالار آمد؛ شانه‌هایش را تکان داد. گفت: «نگاه کن سکینه سالار، ممدعباس اونجاس، پشت بوم، زیر بارون نشسته داره گریه می کنه.» (داستان «حیوونکی بارون» ـ ص ۸۳)

در مجموعهٔ «باغ اناری» ده داستان کوتاه و یك طرح شعرگونه را از محمد شریفی می خوانیم. داستانها از لحاظ ساخت و موضوع یکدست و همسنگ نیستند؛ و این طبیعی است، چرا که طی چند سال و در فرصتهای فراهم آمده برای نویسنده، شکل گرفته و به مرور نوشته شده‌اند. نوعی پیوستگی درونی و خویشاوندی اما، که بیشتر به تشابه جوهری درنمایه‌ها باز می‌گردد، در ساختهای مستقل، ولی هماهنگ در کلیتی منسجم و هنری، هر داستان را به داستان دیگر ربط می‌دهد. در این میان تنها «کوکبه» که طولانی‌ترین «نوشته»ی این مجموعه است، ناهنجار می‌نماید؛ چون به تعبیری دقیق اساساً «داستان» نیست. این «نوشته»ی شبه فلسفی درواقع انشای خطابی بلندی است، با رگه‌هایی از خشونت و زمختی کلامی که با توجه به کل ساختار زبانی محمد شریفی، هیچ اصالتی ندارد وحتی به ضرب لحن نیمه حماسی وام گرفته شده ـ شاید! ـ از «رکسانا»ی شاملو هم، راه به جایی نمی برد و به‌رغم لفاظی و نوعی زبان‌آوری خودنمایانه، که به نظر می‌رسد در طبیعت ذوقی و زبانی شریفی مطرود است، چون زایده‌ای ناخوش بر این مجموعه داستان خواندنی سنگینی می کند. از این عیب که بگذریم، با درنگ بر ساخت خوش و جا افتاده و زبان شفاف و نجیب داستانهای: «وضعیت»، «باغ اناری»، «پاسگاه»، «عاشقانه»، «کودکان ابری» و «حیوونکی بارون»، حضور نویسنده‌ای آفرینشگر را درمی‌یابیم که در گام نخست، با درخششی درخور جوانی و تجربه‌هایی برجسته بر متن یك زندگی عینی و ذهنی مشخص به عرصه آمده است:

«پیرزن به ابر سیاه نگاه کرد. هوا داشت تاریکتر می‌شد. از پشت دیوارهای بلند پاسگاه صدای میومیوی عاشقانهٔ دو گربه به گوش می‌رسید. باد همچنان شکوفه‌های بادام را به سر و روی هوا می‌ریخت» (داستان «پاسگاه» ـ ص۲۳)

«دوباره تندر به صدا درآمد. از بسته‌زار خزان شده بیرون رفتند. روی قبرستان درخت پنك کهنسال داشت دژ باد هش هش می کرد. کلاغ‌ها بر فرازش در پرواز بودند. ننه قمر گفت: «من که صدام گرفته، تو صدا بزن غلوسین!» غلوسین صدا زد: «سکینو! سکینو!» (داستان «عاشقانه» ـ ص۷۱)

می بینیم که محمد شریفی، در تناسبی زیبا شناختی میان ذهنیت شاعرانه و زبان و ساخت داستانی، با خودداری از آوردن مترادف‌ها، دستچین کردن صنعتگرانهٔ صفتهای ادیبانه و پرطمطراق و پرهیز از برآوردن صدای چکاچاك کلمات، خیره کردن و به حیرت انداختن خواننده و اصرار بر اثبات توانمندی کاتبانه را به هیچ گرفته است. به همین دلیل می بینیم که زبانش ساده و سیال است و درعین حال ساخت و ترکیبی دارد متفاوت و بسیار برتر از زبان فقیر و معیار روز و روزنامه.

علاوه بر این، او در متن زبان داستانی خود، با نرمش و بدون مبالغه و تصنع، نشانه‌ها و نشان‌هایی را متناسب با مضمون و موضوعهای قصه‌اش برجسته می‌سازد تا تکیه‌گاههایی محکم و هنری برای تخلیهٔ بارهای راز و معنا در اختیار داشته باشد. ارجاعها و تکرارهای آگاهانه و عمدی او را در این مفهوم باید تفسیر کرد. پشتوانهٔ این انتخاب و این گزیده رفتن در گذرگاههای تنگ، تخیّلی پرکار است که شاید به دلیلهای سرشتی، نرم و ابرآسا می‌خزد و بدون عربده جویی‌های برآمده از خشم و دلخستگی، مضمونهایی دوباره کشف شده از هستی انسانی را دردمندانه و صمیمی، در شکلهایی رمزآمیز عرضه می کند.

با درنگ بر حاصل تخیل و اندیشهٔ محمد شریفی در «باغ اناری»، این جا و آن‌جا ردّ نگاه شفیق شاهدی نگران و بیتاب را بر خاك، انسان، درخت، حیوان و... با رنگهای بارانی می بینیم. شاید بر این طریق و در این عرصه نویسنده بتواند پایداری کند و با دیدگاهی دایماً دگرگون شونده و وسعت گیرنده، تمامی توان و ظرفیت آفرینشگری هنرمندانه‌اش را به کار زند و با درك تمامی جوهر زمان و زمانه، ارزشها و پدیده‌ها و همهٔ آن‌چه را که رو به زوال دارد و کهنگی دست و پاگیر می‌پذیرد بشناسد و برای شناخت زودهنگام ارزشها و پدیده‌ها و هر آن‌چه که در افق آینده نو می‌شود و به زندگی و مرگ معنایی تازه می‌بخشد، از جان مایه بگذارد و در تشکیك و پذیرش تردید برای تسخر زدن به هر حکم به ظاهر تردید ناپذیر که انسان را می ترساند و به بند می کشد و تحقیر می کند، صفای هوشمندانه و زیرکی نجیبانه‌اش را حفظ کند.

سخن کوتاه، در ژرفای دستکم چهار داستان مجموعهٔ «باغ اناری»، یعنی در داستانهای: «عاشقانه»، «حیوونکی بارون»، «وضعیت» و «کودکان ابری»، جوانه‌های توان، ظرفیت بالقوه و شوق دردآلود نویسنده را برای بیشتر بالیدن و قد کشیدن و نوشتن و بازنوشتن داستانهای قوی‌تر و ادامهٔ کار در ابعادی بزرگتر، به روشنی می توان دید و دریافت. این ظرفیت و توان بالقوه، (در گریز از داوری شتابزده و تنگ نظرانه و سطحی‌نگری کاهلانه و قالبی نگریستن) چیزی بدهکار «میرچاالیاده» و «خیابان مینتولاسا» و امثالهم نیست و به هیچ روی هم نباید گوشهٔ چشمی به «گارسیامارکز» بزرگوار و واقعیت به اصطلاح جادو شده داشته باشد. ولی، اگر حتماً و قطعاً قرار بر این باشد که در نگاهی کاونده‌تر، ردّ تأثیرپذیری فعال و طبیعی شریفی را از دیگران جستجو کنیم، مروری بر برخی داستانهای صادق هدایت، تقی مدرسی و بهرام صادقی یاری‌رسان خواهد شد. و این مهم خود بازمی گردد به عینیات و انگیزه‌های همسان در متن تاریخ، جغرافیا و فرهنگ و...

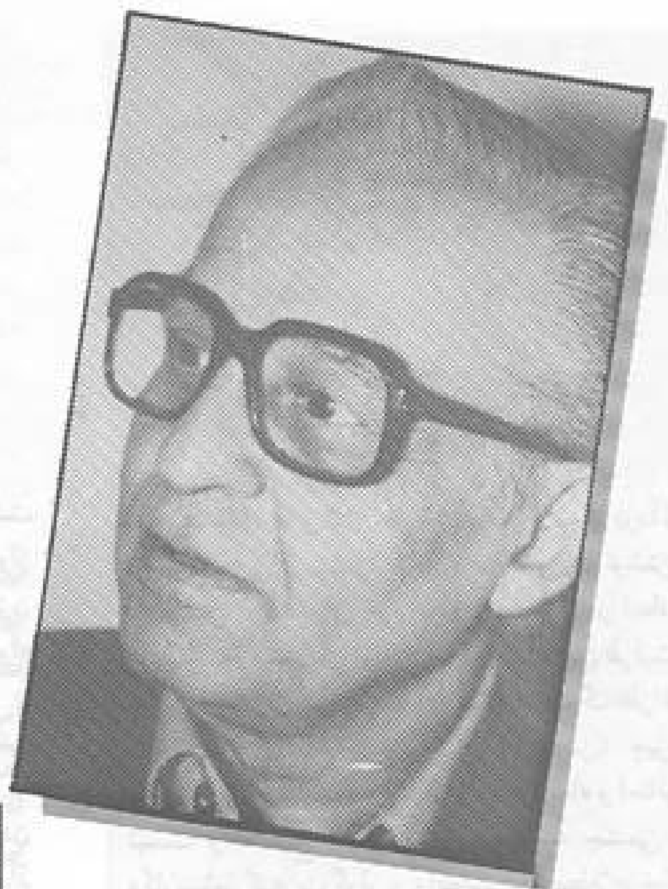
پانویس:
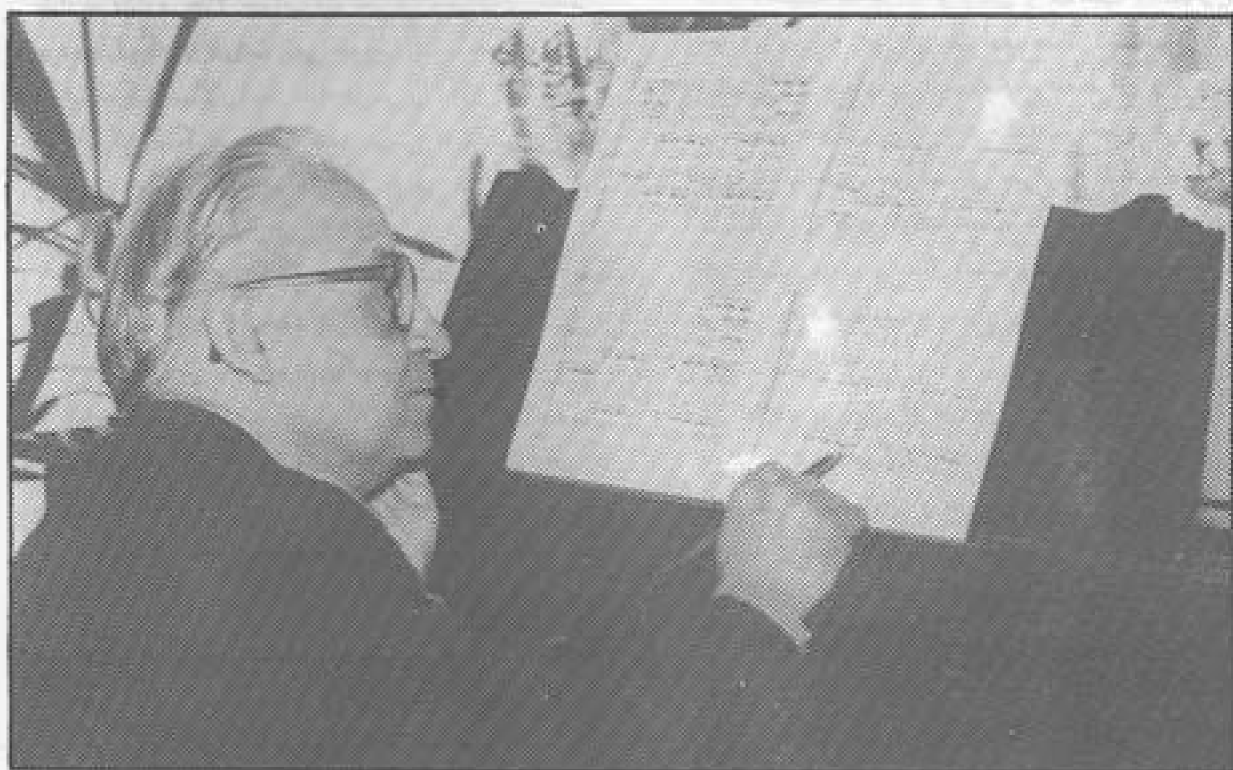
* باغ اناری ـ مجموعه داستان ـ محمد شریفی ـ ناشر: نشر گردون

● استاد حسین دهلوی در گفتگو با ادبستان:

موسیقی مرز و بوم نمی‌شناسد

■ فرمهر منجزی





■ می‌توانیم در کنار موسیقی فردی و تکنوازی، در زمینه های مختلف موسیقی جمعی خود نیز گامهایی برداریم.

مقدمه:

حسین دهلوی پایه‌گذار و رهبر ارکستر بزرگ مضرابی است، وی کار جدی بر روی این ارکستر را از نخستین روزهای سال ۱۳۷۱

آغاز کرده، قطعات جدیدی برای این ارکستر تصنیف و تنظیم کرده است. وی از زمانی که نخستین تصنیفهای خود را در زمینه موسیقی ایرانی می‌نوشت، ضمن استفاده از گروه سازهای آرشه‌ای و برخی سازهای بادی، تعدادی از سازهای ایرانی را نیز به طور مستقل به عنوان گروه سازهای مضرابی در آثار خود به کار برد و جایگاه ویژه‌ای را به این گروه سازها اختصاص داد و حاصل همین تجربیات بود که بعدها انگیزه اصلی تشکیل ارکستر مضرابی برای او شد. او خود در این

باره می گوید: «هنر پویا پیوسته در جستجوی راههای تازه‌ای است که در گذر زمان خود را با نیازهای جامعه‌ای که به آن تعلق دارد تطبیق دهد.

از نخستین روزهایی که تلاش خود را برای کسب دانش لازم در زمینهٔ آفرینش موسیقی جمعی آغاز کردم، براین اندیشه بودم که موسیقی جمعی ایران می‌تواند طیف گسترده‌ای از مردم ما را در سنین مختلف پوشش دهد و بخش وسیعی از نیازهای هنری جامعه ما را در سطوح مختلف تأمین کند. اکنون که بیش از نیم قرن از آن سالها می گذرد، همچنان براین عقیده باقی هستم».

حسین دهلوی تاکنون آثار مختلفی در زمینه‌های موسیقی ملی و محلی ایران برای ارکستر، آواز و ارکستر، تکنوازی به همراه ارکستر و... تصنیف کرده است. از دیگر آثار او می‌توان از قطعاتی که برای کارهای صحنه‌ای تصنیف کرده، نام برد: اپراهای خسرو وشیرین ـ براساس داستانی از نظامی گنجوی ـ بیژن و منیژه ـ براساس داستانی از فردوسی ـ و نمایش آوازی ـ اپرا ـ برای کودکان و نوجوانان ـ به مناسبت سال جهانی کودک ۱۹۷۹ به نام مانا ومانی.

تاکنون از حسین دهلوی ۱۳ اثر در زمینه‌های ارکستر و همنوازی سازهای ایرانی به چاپ رسیده است.

□ انگیزه بوجود آوردن ارکستر مضرابی چه بود؟

■ از سالها قبل، حدود سال ۳۲، علاقمند به سازهای مضرابی ایرانی بودم و توان کافی را در این سازها می‌دیدم. و دراولین آهنگی که به نام «سبکبال» ساختم، تعدادی از این سازها را به عنوان گروه مستقل سازهای مضرابی به کار بردم، از آن به بعد هم این کار را ادامه دادم. یعنی ضمن استفاده از سازهای آرشه‌ای و سازهای بادی تعدادی از سازهای مضرابی را هم بکار می‌بردم. همین طور قطعاتی برای همنوازی سازهای ایرانی مثل «دونوازی سنتور» و «چهارنوازی» برای یك سنتور دو «تار» و عود را سال‌ها قبل تصنیف کردم. در سال ۱۳۳۷ با همکاری دوست هنرمندم آقای فرامرز پایور برای اولین بار یك قطعه برای سنتور تکنواز و ارکستر نوشتم که از همان سال درتلویزیون ایران در کنسرتهای مختلف با ارکستر صبا به کار برده شد. همهٔ این کارها حاکی از آن بود که واقعاً می توان از این سازها به طور جمعی استفاده کرد. با توجه به مشکلات سازهای مضرابی، از چندسال پیش در این فکر بودم که همهٔ این سازها را در یك ارکستر بزرگ به کار ببرم. از نخستین روزهای فروردین ۱۳۷۱ یعنی حدود ۱۸ ماه قبل، تدارك اینکار را شروع کردم و قطعاتی برای این ارکستر تصنیف یا تنظیم کردم. و

تصمیم گرفتم که چه سازهایی را در این ارکستر شرکت بدهم.

از مهرماه ۱۳۷۱ حدود سه ماه تمرین کردیم اولین تجربه را در دی ماه ۱۳۷۱ به روی صحنه بردیم که نشان داد این کار عملی است. از آن به بعد در این تلاش بودم که قطعات دیگری را برای این ارکستر بنویسم یا تنظیم کنم، که مجدداً از خردادماه ۱۳۷۲ تمرین را شروع کردیم و همینطور که دیدید در مهرماه ۵ برنامه در تالار وحدت و ۳ برنامه هم در فرهنگسرای بهمن برای عموم علاقمندان اجرا کردیم.

□ بدنیست کمی هم درباره مشخصات و امکانات فنی ارکستر صحبتی به میان آید.

■ ارکستر معمولاً یك کار جمعی است من از سالها و قرنهای خیلی دور خبر ندارم ولی حتماً ما کار جمعی داشته‌ایم اما فعلا باید این ارکستر را جزو کارهای موسیقی ملی بدانیم. وسعت ارکستر مضرابی در حال حاضر بیش از چهار اوکتاو و نیم است، از نت «دو» زیرخط حامل با کلید «فا» تانت «سل» با خطوط اضافی بالای حامل با کلید «سل» که این وسعت برای کارهای جمعی موسیقی ایرانی مناسب است، ولی امکان دارد که در آینده تا حدودی بر وسعت آن افزوده شود.

در این ارکستر به ترتیب از زیر به بم از دو گروه سنتور، دو گروه تار، دو گروه قانون، یك گروه عود و یك گروه بم تار استفاده شده است و از سازهای ضربی هم فعلا یك گروه تنبك به عنوان بهترین ساز ضربی ایرانی همکاری دارد که در صورت لزوم می‌توان در بعضی موارد از دف توازی هم استفاده کرد. مجموعاً ۹ گروه از سازهای ایرانی در این ارکستر شرکت دارند که تعداد نوازندگان هرگروه فعلاً بین ۳ تا ۱۱ نفر است.

□ مفهوم دقیق موسیقی ملی چیست؟ آیا این مفهوم در برگیرندهٔ مجموعهٔ سازهای ملی و سنتی است یا اینکه با بهره‌گیری از سازهای بومی هم می‌توان این کار را ادامه داد؟

■ ارکستر موسیقی ملی، به هرحال می‌تواند هم از نظر محتوا، هم از نظر نوع ساز مورد بهره برداری قرار بگیرد. محتوا، اگر موسیقی ایرانی باشد، شامل موسیقی ملی می‌شود اگر از سازهای ایرانی هم استفاده شده باشد از این نظر هم جزو روند موسیقی ملی ماست. حالا در این ارکستر تمام سازها ایرانی است و از این جهت، کاملا می‌تواند موسیقی ملی ما محسوب شود. از نظر محتوا هم مطلبی که ارائه شده در زمینهٔ موسیقی ایرانی است، در نتیجه می‌تواند جزو موسیقی ملی ما باشد.

□ یعنی با ساخت فعلی ارکستر نمی‌شود آهنگهای دیگری نواخت؟

■ چرا می‌توان این کار را انجام داد، ولی این تلاش را برای گستردگی کارهای جمعی موسیقی ایرانی انجام دادم و در نتیجه بهتر است که فقط در این زمینه از این ارکستر بهره بگیریم.

□ تجربه استفاده از سازهای ملی در قالب یك ارکستر بزرگ را تا چه حد موفق می‌دانید؟

■ البته صحبت در این مورد تعریف از خود می‌شود.

□ اختیار دارید. من خودم به عنوان یك شنونده فکر می‌کنم اجرای آهنگها توسط این ارکستر خیلی رساتر و زیباتر از سازهای تنهاست.

■ بله، من هم به دلیل توجه به این نکته است که می‌توانم بگویم کار تازه‌ای در موسیقی ملی ما انجام شده است. تلاش کردم که این کار به ثمر برسد. از ابتدا که به فکر تشکیل ارکستر مضرابی افتادم، به نتیجه‌اش مطمئن بودم. با توجه به تجربه کوتاهی که سال گذشته به عمل آمد، نتیجه از نظر من مثبت بود ـ با همه مشکلاتی که سازهای ملی ما دارند ـ ولی به نظر من می‌توانیم در این زمینه کار را ادامه دهیم.

□ اشاره‌ای به مشکلات سازها داشتید. در کنار هم قرار دادن این تعداد ساز مضرابی با مشکلات ساختمانی که دارند و یکسان کردن آنها به نظر کار مشکلی می‌آید. شما چطور این کار را انجام دادید؟ و با چه مشکلاتی روبرو بودید؟

■ خوب، مشکلات عدیده‌ای وجود داشت و همینطور که شما اشاره کردید این سازها باید به مرور زمان مشکلات ساختمانی شان از بین برود. مثلا سنتور محدودیتی دارد که ما حتی گوشه‌های یك دستگاه را هم نمی‌توانیم پشت سر هم اجرا کنیم. مگر این که سیمهای زرد و سفید را برای اجرای گوشهٔ مورد نظر به ترتیب دیگری کوك کنیم. ما این مشکلات را با تمهیدات مختلف توانستیم رفع کنیم و قطعات مختلف را با کوکهای متفاوتی در این ارکستر اجرا کردیم. اخیراً هم باز تلاشی برای ساختن سنتوری که توانایی اجرای همهٔ گوشه‌ها را داشته باشد، صورت گرفته که شاید به نتیجه برسد. یعنی یکی از پی‌آمدهای این ارکستر این است که تعدادی از سازندگان ساز هم علاقمند می‌شوند سازهایی بسازند که این مشکلات را نداشته باشد.

□ پس این کار شروع شده ونتیجه هم داشته است؟

■ بله، از قبل هم شروع شده بود. و آزمایشهای مختلفی انجام شده، ولی هنوز نتیجهٔ مطلوب به دست نیامده است. اخیراً هم یکی دو نفر از آقایان سازی را به من نشان دادند که احتمال می‌رود نتیجه بخش باشد. البته درنظر داشته باشید که هیچ کاری در ابتدا کامل نیست و مهم این است که جرأت شروع کاری را داشته باشیم. همیشه همه می‌گفتند که سنتور این ایرادات را دارد منتها هیچکس درصدد رفع این اشکال برنیامده بود.

به هرحال با همهٔ این مشکلات من کار را شروع کردم و با همکاری حدود ۷۰ نفر از نوازندگان که بعضی از آنها از سابقهٔ کمتری هم برخوردار بودند، این کار را به ثمر رساندیم. مشکل دیگر این است که بیشتر نوازندگان ما تجربه همنوازی در ارکستر را ندارند، یعنی غیراز مشکلات خودساز، مشکل همنوازی هم هست و ما در این زمینه هم، کار می‌کردیم. بعضی از سازها هست که به تعداد انگشتان دست هم در تمام ایران نوازنده ندارد. مثل ساز قانون که از سالها قبل فقط خانم سعیدی در این زمینه فعالیت داشتند، حتی کتاب آموزشی هم در این زمینه نوشتند و تعدادی شاگرد، چه بطور آزاد، چه در هنرستان، تربیت کردند و با همهٔ سابقهٔ کمی که این نوازندگان داشتند توانستند با کمك خانم سعیدی در این ارکستر شرکت کنند. در مورد ساز عود هم همین مشکل را داشتیم و داریم. واقعاً شاید تعداد ۱۰ نفر هم نوازنده عود که بتوانند یك کار جمعی را انجام بدهند نداشته باشیم. با وجود این، سعی می‌کردیم که افراد گروه گروه کار کنند و بعد همه را جمع کنیم و این کار را انجام دهیم. یعنی من واقعاً از این مشکلات نترسیدم. به هرحال هرکاری اولش سخت است. با این فکر که سالها بعد ممکن است چنین فعالیت جمعی به اصطلاح حاصل داشته باشد، این کار را شروع کردم. البته در آغاز کار به هیچ وجه نمی‌توان همهٔ توقعات را برآورده کرد. کارهای ارکسترهای بزرگ دنیا را که امروزه ما می‌شنویم، نتیجهٔ سالها یا قرنها تلاش آهنگسازان و نوازندگان گوناگون است. ما نمی‌توانیم از یك ارکستر نوپا انتظار داشته باشیم که بدون عیب و نقص باشد. مطلب دیگر این که این ارکستر با توجه به این که همهٔ سازهایش سازهای ایرانی هستند محدودیتی هم از این نظر دارد.

□ قانون و عود هم جزو سازهای ایرانی هستند؟

■ بله. اینها جزو سازهایی بودند که در ایران روی آنها فعالیت زیادی هست. حتی بعضی از این سازها را به فارابی نسبت می‌دهند. و در رساله‌های نظری از زمان فارابی و دیگران باقی مانده است. پرده بندی این سازها را هم فارابی انجام داده است، ولی اصولاً چون موسیقی در اینجا از رشد کامل برخوردار نبوده، در نتیجه این سازها در کشورهای همجوار رشد بیشتری داشته است، ولی در ایران محدود و مهجور واقع شده است. بطوری که می‌توان گفت که برای سالهای متمادی از صحنه خارج شده، ولی مجدداً به وطن اصلی خود بازگشته است. نکتهٔ قابل توجه این است که از نظر اجرای فواصل موسیقی ایرانی ـ ربع پرده ـ ما با مشکلی روبرو نخواهیم بود برای این که ساختمان این سازها طوری است که می‌توانند تمام ردیفها و گوشه‌های موسیقی ایرانی را با همه خصوصیاتشان بخوبی اجرا کنند. ما آهنگهایی را در دستگاههای سه‌گاه، ماهور، چهارگاه، همایون، نوا، راست پنجگاه و... می‌توانیم به راحتی اجرا کنیم و از این جهت با مشکل روبرو نخواهیم بود. یکی از امتیازات این ارکستر همین است.

□ برای کوك سازها مشکلی نداشتید؟

■ فقط در مورد ساز سنتور این مشکل را داریم. که آن هم در دست اقدام است. شاید این مشکل به مرور برطرف شود.

□ در هنگام اجرای برنامه چگونه این مشکل را برطرف کردید؟

■ برای این ارکستر با تمهیداتی که از طریق بعضی دوستان و همکاران نوازنده بوجود آمد توانستیم در مدت نسبتاً کوتاهی تغییراتی بوجود بیاوریم.

□ یعنی سنتورهایی که در ارکستر استفاده شد، سازهای خاصی بودند؟

■ نخیر با یك مقدار تغییر خرك و تمهیداتی این چنینی توانستیم این مشکل را حل کنیم.

□ نام این ارکستر، ارکستر مضرابی است. دلیل استفاده از ساز تنبك در این ارکستر چه بوده است؟

■ بله ما در دنیا ارکستر سازهای بادی داریم که در آن ارکستر هم از سازهای ضربی استفاده می‌شود. چون مجموع سازهای این ارکستر از سازهای مضرابی تشکیل شده است. ساز تنبك ودف و بعضی از سازهای ضربی دیگر را هم ما می‌توانیم استفاده کنیم. سازهای اصلی‌اش سازهای مضرابی است که به همین دلیل چند ساز ضربی هم برای آن انتخاب شد.

□ به نظر می‌آید خواننده‌ای که انتخاب کرده بودید، ضعیف‌تر از ارکستر بود. آیا لازم بود که

خواننده‌ای ارکستر را همکاری کند؟

■ چون نمونه‌های مختلفی را باید عرضه می‌کردیم، باید توانایی ارکستر را از نظر همراهی با یك خواننده، یا یك تکنواز ارائه می‌دادیم. ایشان هم در حد توانایی شان خوب فعالیت کردند منتها ما یك مقداری مشکل میکروفون هم داریم که معمولاً آن بالانسی که مورد نظر است وجود ندارد و تعادل صدا به هم می‌خورد و آن هم متاسفانه دست ما نیست. من حتی می‌خواستم قطعه‌ای برای سه تار و گروه تار منظور کنم و باز به دلیل همین مسالهٔ بی‌توازنی سازها که از طریق میکروفون باید تامین شود، فعلاً از آن صرف نظر کردم. در کارهای جمعی معمولاً نوازنده و خواننده باید تکروی و آزادی فردی اش را از دست بدهد و این خود نیاز به تمرین و تجربهٔ زیادی دارد، خیلی ها هستند که ممکن است از نظر آواز توانایی بالایی داشته باشند، ولی مطمئناً به دلایل مختلف نمی‌توانند با ارکستر بزرگی همراهی داشته باشند، حتی اگر رسایی و وسعت صدایشان هم خیلی زیاد باشد، باز ممکن است این توانایی را نداشته باشند. مطلب مهم دیگر این است که با این قبیل ارکسترها خواننده یا نوازنده باید حتماً با خط موسیقی آشنا باشد تا بتواند خودش را با گروه هم‌آهنگ کند و در نتیجه کار هر خواننده ای نیست. از طرفی کنار گذاشتن آزادیهای فردی هم خودش به زمان نیاز دارد. البته ممکن است قوی ترزدن ارکستر به میکروفون و تنظیم صدا هم بستگی داشته باشد. چون معمولاً صدابرداران سالنها اهل موسیقی نیستند، این تعادل را نمی‌توانند درست حس کنند. یك مشکل اساسی دیگری هم که داشتیم به دلیل نوپا بودن این ارکستر، مسئولان فرهنگی و کسانی که در این زمینه خدماتی می‌خواستند انجام بدهند، درست توجیه نبودند، در نتیجه ما از آن جهت هم با مشکل روبرو بودیم. به هرحال به نظر من خواننده در حد توانش سعی کرد که با ارکستر هم‌آهنگی لازم را داشته باشد، اگر این کار ادامه پیدا کند، در برنامه‌های بعد تجربیات بیشتری حاصل می‌شود. درهمین جا لازم است از تلاش و کوشش صمیمانه نوازندگان این ارکستر تشکر کنم.

□ **آیا در انتخاب آهنگها شرایط خاصی را در نظر گرفته بودید؟**

■ البته باید آهنگهایی انتخاب شوند که با شخصیت این ارکستر هم‌آهنگ باشند و هم در حدی باشند که ارکستر توانایی اجرای آنها را داشته باشد. همینطور هم از نظر تکنیك و تغییرات گوشه‌ها و مقامها. یعنی ما نمی‌توانستیم قطعاتی را انتخاب کنیم یا بنویسیم که در آنها از نتهای تغییر دهنده خیلی زیاد استفاده شده باشد. برای مثال چنین اجرایی برای سازی مثل سنتور امکان‌پذیر نیست. این مشکلات را هم داشتیم که همه از آنها آگاه نیستند.

□ **آیا با استفاده از سازهای دیگر نمی‌توان محدودیتی را که گفتید در ارکستر وجود دارد برطرف کرد؟ مثلاً استفاده از سازهای کوبه‌ای و آرشه‌ای؟**

■ ارکستری که از آن یاد می‌کنید اصولاً می‌تواند به وجود آید ولی تحت نام ارکستر مضرابی نخواهد بود. می‌تواند تحت عنوان ارکستر سازهای ملی به کار برده شود که قبلاً هم این تجربیات کم و بیش شده

■ موسیقی ما از قابلیت‌های زیادی برخوردار است که به دلیل نبود فضای مساعد کار لازم برروی آن انجام نگرفته است.

■ در رساله‌های نظری که از زمان فارابی و دیگران باقی مانده است، پرده بندی این سازها را هم فارابی انجام داده است، ولی اصولاً چون موسیقی در اینجا از رشد کامل برخوردار نبوده و در کشورهای همجوار رشد بیشتری داشته، در ایران محدود و مهجور واقع شده است.

است، منتها نه در سطح خیلی گسترده. دیگر این که هر ارکستری در دنیا محدودیتی دارد. البته در بعضی جاها این مشکل تاحدودی برطرف شده است، ولی اجرای ربع پرده در ارکستر سنفونیك و مخصوصا با بعضی سازهای بادی برنجی امکان‌پذیر نیست و در نتیجه باید قطعه را طوری نوشت که نوازندگان با این مشکل مواجه نشوند.

□ **آیا امکانی برای گسترش و وسعت این ارکستر وجود دارد؟**

■ بله. باید یادآوری کنم که در آینده، برخی سازهای مضرابی دیگر را که به مرور امکانات اجرایی لازم را به دست آورند و مناسب کارهای جمعی شوند و نیز تعداد نوازندگان آنها به حد مورد نیاز برسد، می‌توان با رعایت نکات فنی و ارزیابی های هنری، در این ارکستر به کار گرفت و هر آهنگساز با صلاحیتی می‌تواند بنا به نیازی که احساس می‌کند، ابتکارات تازه ای را در سازبندی و همنوازی این ارکستر به کار برد.

□ **اینطور بنظر می‌رسد که موسیقی ایرانی محدود است و ریتمها و آهنگهای آن تکراری است این مشکل را چگونه برطرف می‌کنید؟**

■ باید بگویم که موسیقی ما از قابلیت های زیادی برخوردار است که به دلیل نبود فضای مساعد کار لازم بر روی آن انجام نگرفته است و تاکنون قابلیتهای آن به درستی شناخته نشده است. ما می‌توانیم در کنار موسیقی فردی و تکنوازی، در زمینه‌های مختلف موسیقی جمعی خود نیز گامهایی برداریم که تشکیل ارکستر مضرابی یکی از این گامهاست.

□ **برخی می‌گویند موسیقی ایران در سالهای بعداز انقلاب متحول شده است، ارزیابی شما از این تحول چیست. شما فکر می‌کنید اینطور بوده یا نه؟ البته بعضیها هم می‌گویند که موسیقی نتوانسته است همپای بقیه هنرها پیش برود.**

■ به نظر من هم همینطور است. به دلیل محدودیت و نبود امکان رشد موسیقی، این مشکل برای این هنر وجود دارد. از نظر آموزشی گرفته تا عرضه این هنر برای عموم مردم. همانطور که اطلاع دارید، در این زمینهٔ برنامه‌ریزی درستی انجام نشده است درست است که ظاهراً یك مقدار موسیقی مبتذل از رسانه‌های گروهی حذف شده، ولی همپای آن، خود موسیقی جدی هم زیر سئوال و ضربه رفته است. بهترین نمونه اش این است که چهرهٔ یك نوازنده و یا موسیقیدان را در این سالها در تلویزیون ندیده ایم. یعنی موسیقی به کلی جایگاه خودش را از دست داده است. البته مردم واقعاً علاقمند هستند. اگرهم تلاشهایی شده است تلاشهای فردی بوده، هنوز موسیقی از حمایت کامل و درست بخش دولتی استفاده نمی‌کند.

□ **به نظر شما برای از بین بردن این مشکلات چه باید کرد؟**

■ از جهات مختلف باید برنامه‌ریزی درست و سالمی انجام شود. اولاً این هنر را باید مورد حمایت قرار بدهند. و از افرادی استفاده کنند که عمرشان را در این راه گذاشته‌اند و طی سالهای متمادی تخصصهایی را به دست آورده‌اند، چون مسائل فرهنگی و هنری چیزی نیست که بتوان با سرمایهٔ مالی از کشور دیگری وارد کرد. برخلاف تکنولوژی که اگر امکانات مالی باشد می‌توانند عیناً وارد کنند، در نتیجه باید افراد با صلاحیت بنشینند در زمینه‌های مختلف اظهارنظر کنند ازجمله مسأله آموزش این رشته است. من چندی پیش هم صحبت کردم. مقالاتی هم در این زمینه نوشتم که باید به آموزش این رشته، چه در زیر دیپلم و چه در مقطع دانشگاهی توجه زیاد شود. برنامه‌هایی از طریق دانشگاه هنر تدوین شده و به ستاد انقلاب فرهنگی فرستاده شده، ولی متاسفانه هنوز معلق مانده است. این خودش یك نمونه از بی‌توجهی مسئولان فرهنگی به این هنر است. نکتهٔ دیگر عرضهٔ این کار است که باید با یك برنامه‌ریزی درست از موسیقی‌های مختلف سنتی، ملی، محلی واقعاً حمایت شود، چه در زمینه تك‌نوازی و چه در زمینه موسیقی جمعی و ارکستری. حتی از کار ارکستر سنفونیك که به اصطلاح فرهنگ موسیقی جهانی را عرضه می‌کند هم باید حمایت کرد. چون این نوع موسیقی مرز و بوم نمی‌شناسد، یعنی از حدود مرزهای سیاسی و جغرافیایی رد می‌شود و اگر به درستی عرضه شود، می‌تواند در ارتقاء سطح فرهنگی جامعه خیلی مؤثر باشد. اصولاً نکته دیگر این است که موسیقی باید در رسانه‌های گروهی مثل رادیو و تلویزیون جایگاه خاصی داشته باشد و با محتوای درستی عرضه شود وقتی یك رشته یا یك هنر از جایگاه خاص برخوردار نباشد، رشد کافی هم نمی‌کند. در نتیجه افراد و اشخاصی که صاحب صلاحیت نیستند هم نفوذ می‌کنند و عوض این‌که واقعاً این هنر رشد کند، کارهای نپخته و خام هم عرضه می‌شود. ـ همینطور که می بینید کارهایی که از بار فرهنگی درست برخوردار نیست، معمولاً عرضه می‌شود ـ این به دلیل بی‌توجهی مسئولان فرهنگی کشور است. اگر بتوانند از همهٔ نیروها استفاده کنند، مطمئناً این هنر می‌تواند جایگاه اصلی خودش را به دست آورد.

تولد ارکستر بزرگ مضرابی

● کامبیز روشن روان



به نام خالق هستی
او که هنر را، زیبایی را، عشق را و موسیقی را آفرید
خشک سیمی، خشک چوبی، خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست

روز شنبه دهم مهرماه ۷۲ برای شنیدن کنسرت ارکستر بزرگ مضرابی که به مناسبت روز جهانی موسیقی* اجرا می‌گردید به اتفاق یکی از دوستان هنرمند به تالار وحدت رفتم. پس از مطالعه بروشور برنامه در سالن انتظار، دچار تشویش و نگرانی شدم زیرا که ترکیب ارکستر بزرگ مضرابی را دوازده سنتور، بیست و یک تار، ده بم تار، ده قانون، نه عود، سه تمبک و یک دف ذکر کرده بودند، که اگر کسی مختصر آشنایی با این سازها داشته باشد به خوبی می‌داند کنار هم نشاندن این تعداد ساز مضرابی با مشکلات ساختمانی و صوتی که دارند و از همه مهمتر یکسان نمودن کوک آنها اگر غیرممکن نباشد، لااقل فوق‌العاده مشکل و وقت‌گیر است. برای روشن شدن اهمیت و دشواری کار لازم می‌دانم توضیح مختصری بدهم. سنتور سازی است که به لحاظ ساختمانی، محدودیتهای فراوانی برای مدولاسیون و تغییر کوک درحین اجرا دارد. به علاوه کوک دقیق آن خود داستانی مفصل است. از همین رو کمتر می‌توان صدای دلنشین سنتوری را شنید که دقیقاً کوک باشد. تار از لحاظ کوک شدن وضعیت بهتری دارد زیرا فقط شش سیم دارد و در مقایسه با هفتاد و دو سیم سنتور از شرایط بهتری برخوردار است. ولی تار به خاطر داشتن پوست نازکی که روی کاسه‌های کوچک و بزرگ آن کشیده شده با کمترین تغییر درجه هوا کوک خود را از دست می‌دهد. به علاوه میزان نمودن پرده‌های تار که به طور معمول بنابر سلیقهٔ احساسی نوازنده و قطعاتی که اجرا می‌کند تعیین می‌شود، در یک فعالیت جمعی موزیکال نمی‌تواند مورد قبول باشد، بلکه باید تمامی پرده‌های آن یک به یک با صدای همان نتها در سازهای دیگر یکسان باشد که این خود معضلی را در گروه نوازی به وجود می‌آورد. ساز قانون نیز مانند سنتور با دارا بودن تعداد زیادی سیم مشکل کوک شدن دارد ولی برای تغییر کوک درحین اجرا مشکل چندانی ندارد. این ساز چنانچه از کیفیت ساخت مطلوبی برخوردار نباشد عملاً نمی‌تواند بدرستی کوک شود. مضافاً اینکه نوازندهٔ قانون باید گوش حساسی داشته باشد. عود در بین سازهای مضرابی از وضعیت بهتری برخوردار است و بخاطر نداشتن پرده‌بندی و اینکه تغییر نتها تماماً با جابجایی انگشتان روی سیمها حاصل می‌شود، امکان همه‌گونه تغییر و مدولاسیون را به نوازنده می‌دهد.

سازهای تمبک و دف که نامشان در لیست سازهای ارکستر بزرگ مضرابی آمده، هیچکدام ساز مضرابی نبوده بلکه ساز کوبه‌ای هستند و علت حضورشان در جمع بزرگ سازهای مضرابی قطعاً بوجود آوردن فضاهای ریتمیک مناسب قطعات بوده است.

با توجه به مراتب فوق و دشواریهای کوک در هریک از سازها می‌توان چنین گفت که عملا کوک دقیق و یکسان دوازده سنتور با هم امکان ندارد و اگر هم عملی باشد فوق‌العاده دشوار است. کوک بیست و یک تار و ده بم تار با هم و یکسان نمودن تمامی دستانهای ساز بیشتر به یک رؤیا شبیه است، چه رسد به اینکه به عمل درآید و بخواهد با دوازده سنتور هماهنگ شود. به این مجموعه اگر بخواهیم ده ساز قانون را هم اضافه کنیم قطعاً دچار وحشت خواهیم شد، وحشت از اینکه این سازها روی صحنه در زیر نور پروژکتورهای قوی و ازدحام جمعیت داخل سالن چه خواهند کرد و چگونه ممکن است بتوانند این سازهای حساس به گرما و سرما را با یک کوک واحد، ثابت نگه دارند. زیرا کوچکترین تغییر در صداها که بطور طبیعی روی خواهد داد فاجعه صوتی ببار می‌آورد. کافیست هریک ازسازها کمی از کوک خارج شوند و یا فقط بعضی سیمهای آنها دچار نوسان گردند که در این صورت موسیقی صدای مرگ خواهد داد و قابل تحمل نخواهد بود. لذا تلاش مستمر و عاشقانه شصت و شش نوازنده که عمدتاً نوازندگان غیرحرفه‌ای یا دانشجویان موسیقی بودند به شکست منجر می‌شود.

با چنین تشویش و دلهره‌ای وارد سالن اصلی شدم و برخلاف روال معمول کلیه کنسرتها، در رأس ساعت اعلام شده در بروشور (ساعت ۱۹) نوازندگان با نظمی خاص که قطعاً با برنامه‌ریزی از پیش تعیین شده همراه

بود وارد صحنه شدند و در جای خود قرار گرفتند. لحظاتی بعد رهبر ارکستر با تواضع خاص خودش وارد صحنه شد. ورود حسین دهلوی پایه‌گذار و رهبر ارکستر بزرگ مضرابی، این مرد سپیدموی موسیقی ایران که پروندهٔ درخشان و موفقی در موسیقی ایران دارد و همواره سروگونه زیسته است به صحنه، به پا ایستادن حضار و کف زدن را به همراه داشت. استقبالی که درخور هنرمندان بزرگ است. ممکن است گله شود چرا حسین دهلوی را استاد خطاب نکردم. علت آن است که، در شرایطی که هرکس سازی بدست گرفته و چندصباحی می‌نوازد استاد نامیده می‌شود، هرکس که صدایی دارد و می‌خواند استاد است و هرکس که بدون داشتن حداقل اطلاعات و دانش موسیقی در گوشه و کنار به تدریس موسیقی می‌پردازد استاد خطاب می‌شود، حسین دهلوی و دیگر بزرگان موسیقی ایران را استاد نامیدن بی‌حرمتی به هنر و شخصیت آنان است، چه آنها نیازی به این عنوان ندارند و هنرشان والاتر از آنست که با توسل به کلمه استاد بخواهند خود را توجیه کنند.

برنامه با قطعهٔ نخست گلبانگ مضرابی ساخته حسین دهلوی آغاز گردید. قطعه‌ای که در جوانی بارها آنرا شنیده و از آن لذت برده بودم. این بار موسیقی حکایت دیگری بود، با ترکیبی جدید و رنگ‌آمیزی صوتی کاملاً متفاوت. صدای ارکستر که بلند شد تمام نگرانی‌ها از بین رفت. موسیقی با توازن کامل و هماهنگی مطلوب به پیش می‌رفت و نوازندگان با تمرکز کامل و نیم نگاهی به رهبر ارکستر به خوبی از عهده اجرای اثر برآمدند. پس از آن به ترتیب قطعات پیش‌درآمد همایون از فرامرز پایور با تنظیم حسین دهلوی، سرود گل و تصنیف قدیمی باغ تفرج به اجرا درآمدند. تصنیف باغ تفرج توسط خواننده جوان جمال‌الدین منبری و به همراهی ارکستر مضرابی اجرا شد. صدای جمال‌الدین منبری را چند ماه پیش در تالار رودکی شنیده بودم. این بار صدایش رساتر و تسلط بیشتری بر صحنه داشت، لرزش ناشی از هیجان صحنه کمتر در صدایش شنیده می‌شد و کاملاً همراه با رهبر ارکستر به پیش می‌رفت. در صدای این خواننده جوان به نسبت اجرای قبلی پختگی بیشتری مشهود بود که حکایت از تلاش و تمرین او درخلال دو کنسرت داشت. در قحط‌الرجال خواننده خوب در موسیقی کشورمان برای ایشان که صدای پخته‌ای دارد، آرزوی موفقیت دارم به این امید که او هم گرفتار آفتِ استادزدگی نشود و کماکان طلبه ساده و صادق موسیقی باقی بماند.

برنامه با نغمه ترک از ابوالحسن صبا و تنظم حسین دهلوی ادامه پیدا کرد و سپس قطعه نوا ساخته خانم سوسن دهلوی توسط گروه سنتورنوازان به اجرا درآمد این قطعه با تنظیم ساده و روان خود گوشه‌ای از قابلیتهای تکنیکی سنتور و اجرای خوب و هماهنگ گروه سنتورنوازان را به نمایش گذاشت که با استقبال شایسته حضار روبرو گردید. آخرین قطعه در بخش اول برنامه، مهرفروزان ساخته حسین دهلوی بود که با صدای جمال‌الدین منبری و همراهی ارکستر اجرا گردید.

در تنفس بین دو بخش برنامه آنچه بیش از هرچیز جلب توجه می‌کرد، ناباوری حضار از آنچه که شنیده و دیده بودند و تعجب آنها از صدادهندگی مطلوب ارکستر بود.

در بخش دوم برنامه پنج قطعه به ترتیب ذیل اجرا شدند: قطعه ضربی سه‌گاه از علی اکبر شهنازی و تنظیم حسین دهلوی، گفتگوی دل از دهلوی، چهارمضراب دشتی از فرامرز پایور اجرا با گروه سنتور، شراب عشق و بالاخره فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر مضرابی که بخش گروه نوازی تمبک از حسین تهرانی، تکنوازی محمد اسماعیلی و گروه پنج نفری تمبک‌نوازان با همراهی ارکستر اجرا شد. فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر مضرابی در سال ۱۳۳۷ برای گروه تمبک به همراه ارکستر مرکب از سازهای ایرانی و فرنگی تصنیف گردیده که اجرای جدید براساس همان تنظیم و ارکستراسیون منتهی برای ارکستر سازهای مضرابی انجام گرفته است. این اثر یکی از آثار برجسته حسین دهلوی است که از جهات بسیاری دارای ارزش است و بررسی آن مقاله مستقلی را طلب می‌کند. هرچند اجرای فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر مضرابی در بعضی موارد خصوصاً در قسمت آخر هماهنگی دقیق گروه تمبک و ارکستر را نداشت و برای لحظاتی کوتاه گروه تمبک از ارکستر عقب می‌افتاد، ولی در مجموع اثر چنان جذاب، پرتحرک و شنیدنی بود که به راحتی می‌شد خطاهای کوچک را نادیده گرفت. تکنوازی درخشان و پرقدرت محمد اسماعیلی تسلط بی‌چون و چرای او را در اجرای تمبک بار دیگر به اثبات رساند.

کنسرت ارکستر بزرگ مضرابی درمیان تحسین حضار که همگی ایستاده بودند با اجرای دو قطعه اضافی به پایان رسید درحالیکه شاید تنها کسی که نشسته بود و دست نمیزد من بودم که شوق گریستن داشتم و متحیر از آنچه شنیده و دیده بودم، حالتی که تا پایان شب رهایم نکرد.

ارکستر بزرگ سازهای مضرابی با آنچه که اجرا کرد واقعیت باشکوهی در موسیقی ایران است. واقعیتی که می‌توان آنرا با سربلندی و افتخار در سطح جهان عرضه کرد، مشروط به اینکه مسؤولان و دست‌اندرکاران ادارهٔ موسیقی کشور با بذل یاری و مساعدت و فراهم آوردن شرایط مساعد، حیات آنرا تداوم بخشند.

تولّد ارکستر بزرگ مضرابی به عنوان بزرگترین رویداد موسیقی سالهای اخیر، برروز جهانی موسیقی، جامعه موسیقی ایران، علاقه‌مندان به موسیقی، نوازندگان ارکستر مضرابی، مرکز سرود و آهنگهای انقلابی، جامعه جهانی موسیقی و روزگار موسیقی مبارک باد.

* روز اول اکتبر هر سال به عنوان روز جهانی موسیقی نامگذاری شده که به این مناسبت برنامه‌های ویژه‌ای در کشورهای مختلف برگزار می‌شود. امسال این روز برای اولین بار در ایران اعلام گردید.



روز چندم

عبدالرضا رضایی‌نیا (باران)

اِنّ ذنبَ جناه الآدمُ حتی نتلقّی العقاب نحن جمیعا!
[نازک الملائکه]

روز اوّل

زمان در گاهواره
پلک می‌گشود
فصل نبود
قطب نبود
سیاه نبود
گردباد نبود
آسمان و زمین، سبز در سبز
گاهی قاری نسیم
به ترتیل طراوت
می‌ایستاد
و درختان
روح بلندشان را
با قطیفه‌ای از شکوفه می‌پوشاندند،
نیستانها
لبریز از سُکر وصال
نصل
در فصل،
در وصل

آن روزها
کتاب نبود،
نخوت نبود،
اخم نبود
زخم نبود
تنها
خدا بود و
من
و من نبودم
همهٔ آدمها
هابیل بودند
و گندم وجودشان را به خدا تعارف می‌کردند!
دستان قتل و قساوت
نیشتری، تیز، نمی‌شناخت

آن روزها
در حُله‌ای از برگهای انجیر
لابلای مِهی، عطرآگین می‌ایستادم
نورا نور
«سلام» می‌گفتم،
خدا را...

روز دوّم

حلول آتش در خاک
آغاز گل آلودن رود بود،
آغاز شیطنت آب و گل
وسوسه و قابیل!
و گندم و گوسپند و عشق
بهانه و بلا

*

کجای حیرت ایستاده بودی،
حوّا!
که ناگاه
بوی وحشیِ خون و خنجر
هفت پُشت آسمان را
بر آشفت؟

زمین سرخ
زمان سیاه،
چشمان مضطرب آدم...
آه!

روز سوّم

طاووس و مار...
پرده‌های کابوس...
عریانی وقاحت...
هیاهوی کولاک...
لکنتِ غنچه‌های معصوم...
هجوم سایه...
گریز نسیم...

و خداوند
کلاغان را آموخت
ـ نخستین نمایش خاک ـ

روز چهارم

در شکستن دل درخت،
تمدّن
منتشر شد
بر برگهای کبود

بشر
بر پیشانی سرنوشت
سراسر، شر نوشت!

شیاطین
ـ در حیرت ـ
بازنشستند
و کلاغان
ـ در عبث ـ
پوسیدند.

انسان،
اعجوبهٔ خلقت
توفانی و سرکش
معلّم آتش بود!
انسان،
انسان
که مباد!

بهت و هراس...
تنها
شدیم، باز
در جستجوی خدا
حیران

در بی‌نشانگی
چهارده ستارهٔ سبز
راهنما شدند،
اندکی یافتیم
و بی‌درنگ
تکرار پرسش نخست فرشتگان
ـ «چرا انسان
انسان ناسپاس؟»
این بار
فرشتگان لب گشودند:
ـ «رازی است سر به مُهر
رازی که نمی‌دانید و نمی‌دانند...»

*

انگار
در کرانه‌های حیرتِ ازلی
آرام گرفتیم
و بر تلخیِ تلاطم آبها و آدمها
لبخند زدیم...

روز چندم

نه سیب، نه گندم
نه معرفت، نه جاودانگی
رانده و رجیم
نفرینی آسمان و زمین

آوارگی
تقدیر باستانیِ ماست،
هنوز، گندم‌ها و گوسپندان
به رنگ خون می‌رقصند
هنوز، عطر متناقض دشنه و لبخند
در دشتهای آتش و
خاک
هنوز، عشق
و هنوز ما
دنبال واژه‌هایِ آبی مفقود
ـ در حاشیهٔ خاطره‌های عطرآگین
و هنوز،
رؤیای مینویِ آن سامان
که نصل و قطب نیست،
که گردباد نیست،
که سیاه نیست،
کتاب و نخوت و اخم و زخم
نیست...

بالهای ارغوانی باد

● شاهرخ تندرو صالح

■ قبول، امّا همه‌اش که این نیست؛ همه می‌میرند، حالا می‌خواهد پدر آدم سنگتراش باشد می‌خواهد نباشد، می‌خواهد خواب بوده باشد یا بیداری، کاری هست که شده، یعنی باید می‌شده، همیشه همینجوری بوده، پدر ما هم که سنگتراش بوده می‌دانسته، یعنی اوّلش هم شرطش را کرده بوده که اگر می‌سازم برای خاطر این درختها هست و سایه‌شان و اصلاً آن نمونه مالِ سر درِ باغ بوده. وقتی هم که خرابش می‌کنند خودشان می‌بینند، یعنی می‌فهمند که مالِ باغ بوده و اصلاً برای باغ ساخته بوده و گرنه او هم می‌رفته و مثل سیدعبدالرسول سنگ قبر می‌تراشیده و مجبور نبوده از کلّهٔ سحر زیر سایهٔ کپرهای سنگتراشی خورشیدسوار دنگ دنگ تیشه بر سنگ بکوبد، ریشهٔ پستانهایش هم نمی‌سوخته، سرِ کاسهٔ زانوانش هم له نمی‌شده و اصلاً برایش مهم نبوده، و هی می‌تراشیده و کنار می‌گذاشته تا بعد با قلم‌های فولادی اسم مُرده‌های مردم را روی آنها حك کنند و بالایش بنویسند «اوست پایدار». حالا هم می‌دانم که وقتی آدم می‌بیند، یعنی خواب می‌بیند که دندانش را کشیده‌اند چه تعبیری دارد، تعبیرش را همه می‌دانند، بگذریم که چرا رویِ خودشان نمی‌آورند، شاید می‌ترسند، شاید هم برای همین بوده که بعدها وقتی می‌دیده‌ام دخترکی سیاهپوش می‌آید و می‌بیند که در کنار آن پیرمرد که سقفِ خانه‌اش تا همین اواخر از شاخه‌های خشك اقاقیا بوده، ایستاده‌ام، می‌گذاشتم تا خوب نگاهم کند و بعد با اشاره مرا به دنبال خود بکشاند تا بروم و کوچه‌ای را که در زیر بارش برف به خواب زمستانی فرو می‌رفته ببینم، تا بعد که می‌خواهد با او تا تهِ کوچه بروم، بی آنکه توجّه به ردیفِ درختهای اقاقیا یا پرهای خون‌آلود توهای وحشی که باد اینور و آنور پراکنده‌شان کرده حواسم را پرت کند، بتوانم برای گلهای داوودی باغچهٔ کوچکمان دل بسوزانم و اگر شد قدری گریه کنم، اگر هم شد با یادشان چیزی بنویسم.

زیبا با پوزخند گفت:

ـ خیلی خودت را اسیر خیالات کرده‌ای، شاید اینها درست می‌گویند.

گفتم:

ـ مگر نمی‌بینی؟! آمدند گلاب بگیرند، گند الکل همه جا را برداشت.

مرد عینك دودی که می‌گفتند دو ماه پیش از خارج برگشته، همان طور که نگاهش به ردیفِ درختها گره خورده بود و سبیل جو گندمی پر پُشتش را می‌جوید با اخم گفت:

ـ خب، حالا دیگر گورتان را گم کنید!

سعید هاج و واج ایستاده بود. گفتم:

ـ این دیوار...

گفت:

ـ باید خیلی خواب باشند که...

پرسیدم:

ـ توها چطور؟

پسری که در کنار مرد عینكِ دودی ایستاده بود قلادهٔ سگش را تکان داد و سگ خُرخُری کرد و پوزه‌اش را به پایش مالید.

پرسیدم:

ـ زیبا! اگر اتفاقی افتاده بگو!

گفت:

ـ جنگی به دل نمی‌زند.

گفتم:

ـ به دیدنش که می‌ارزد، نمی‌ارزد؟

گفت:

ـ حالا دیگر غروب شده...

گفتم:

ـ امّا من که برگشته‌ام، می‌بینی که زنده‌ام، نمی‌آیی؟

گفت:

ـ گمان نمی‌کنم، دروغ می‌گویند.

پرسیدم:

ـ فروغ چطور؟ او هم...

قدمهایم را می‌شمردم. دنگ دنگ دنگ... صدای زنگ ساعت دیواری در گوشم پیچیده بود. از دلتنگی گذشته دیگر. روزها رنگ هیاهو دارند. خواب هم آدم را آرام نمی‌کند و جستجو... جستجو، جستجو. هر چه می‌گشتم جای پاها را پیدا نمی‌کردم. هر قدمی که به جلو بر می‌داشتم زیر پایم خالی می‌شد. بر می‌گشتم و پشتِ سرم را نگاه می‌کردم. دیر یا زود برفها آب می‌شدند. خدای من بچه‌ها کجایند؟ کجایند آنها؟ حس کردم چیزی در درونم شروع به سوختن کرده. چطور می‌شد تك و تنها آنهمه راه را رفت؟

سعید گفت:

ـ قوها... قوها را...

هوای دم کردهٔ غروب، در بوی باروت سرگردان بود و نخل‌ها، حالا سایه‌ای نا آشنا بودند. دسته‌ای قو، آسمان بغض گرفته را زیر چتر کوچ خود گرفته بودند. ترس از گندمزاری که داشت می‌سوخت و هراس اسبهایی که جای سُم خون آلودشان روی برفها مانده بود نمی‌گذاشت تمرکز حواس داشته باشم. هزار جور فکر به ذهنم خطور کرد و گریخت. مگر نگفته بود می‌آیم؟ پس کو؟ درست است که وحشت آدم را جسور می‌کند، امّا کو؟ کو جای پاها؟ اگر مرگ یقه‌ام را گرفته بود چه؟ می‌شد فقط دستهایی خالی را نشان داد و رفت؟ گفتم:

ـ بالهایشان خونی شده، می‌بینی؟!

از این حجره به آن حجره، از این دیوار به آن دیوار، دست روی دل هر کس که می‌گذاری می‌نالد. می‌پرسم:

ـ چرا راه نمی‌آیی؟

می‌پرسد:

ـ کو راه؟

گفته بودم «دیوار بلندی روبرویم بود.» سرما از کف پاهایم می‌جوشید و بالا می‌آمد و رعشهٔ خفیفی را در جانم می‌ریخت. از جای پاهایم روی برفها دو بوتهٔ گل داوودی قد کشیده بودند. پایم را آرام برداشتم، بوته‌ای دیگر از کنار پاهایم بالا می‌آمد. آنوقتها مثل حالا نبود که بتوانم اینهمه راه را در سنگلاخها بدوم، نه؛ نفس بُر می‌شدم، حالا دیگر عادتم شده، قدمهایم را تند کردم. ترس پا به پایم به جلو می‌خزید. دویدم، همیشه می‌دوم، امّا سر پیچ کوچه که رسیدم دیگر نفَسم بالا نمی‌آمد. مادرم گفته بود:

ـ تا داروخانهٔ بوعلی که راهی نیست، بجنب!

زیبا پرسید:

ـ آنوقت زمستان؟

گفتم:

ـ به عشق بچه‌ها بود، وگرنه زیر آن آتش سنگین...

پرسید:

ـ حالا کو بقیه‌شان؟

گفتم:

ـ فروغ گفته رفته‌اند روی پشتِ بامِ مسجد نو.

گفت:

ـ حالا کو تا جوجه‌هایشان پر در بیاورد.

گفتم «فکر می‌کنی؛ همیشهٔ خدا همینجوری بوده، باید کسی دستمان را می‌گرفته و می‌برده و نشانمان می‌داده، همه که دیده‌اند. حالا بماند چرا بعدش یواش یواش پاهایمان سُست می‌شود و مثل همین حالا، راضی می‌شویم که بنشینیم و پوست انداختن و فرو شدن خودمان را در این مُرداب تماشا کنیم.»

پدرم گفت:

ـ منکه نمی‌فهمم چرا این خوابها را فقط تو می‌بینی....

گفتم «نمی‌فهمند؟ می‌فهمند، روی خودشان نمی‌آورند.»

زیبا پرسید:

ـ حالا چرا اینهمه برایت مهم شده؟

گفتم «ببینید، هر شب خدا خوابش را می‌بینم، نمی‌دانم چرا دلگیر است. می‌آید و آرام می‌نشیند و دسته‌های کاغذی را که زیر بالشم پنهانشان می‌کنم بیرون می‌کشد و ورقشان می‌زند و تند تند می‌خواندشان و اشك می‌ریزد.»

گفت:

ـ آدم مگر عقلش پارسنگ برده باشد که با نوشتن این چیزها وقتش را تلف کند.

گفتم «گفته بنویس، نوشته‌ام، اگر ننویسم می‌نویسند.»

پرسید:

ـ کی؟

گفتم «همو که دستمالش را بست روی زخم کتفم.»

پرسید:

ـ جای زخم ترکش‌ها؟

گفتم «نه جانم، دیوار باغ را خراب کرده‌اند، درختهایش را هم انداخته‌اند، و حالا، وجب به وجب زمینهایش را دارند می‌فروشند به این و آن.»

مرد عینك دودی موذیانه می‌خندید و پسرش با قلادهٔ سگ بازی می‌کرد و سگ هوا را بو می‌کشید و خرخر می‌کرد.

کوچه در زیر بارش یکریز برف به خوابِ زمستانی فرو رفته بود. اینطرف و آنطرف کوچه دو ردیف درخت اقاقیا، سر در سر یکدیگر کرده بودند و به نجوای نسیم و خواب پولکی برفها بر روی شانه‌های خود فکر می‌کردند. پرسیدم:

ـ حتماً اینها را هم می‌اندازند، نه؟

روی برفها هیچ ردپایی دیده نمی‌شد. دو کودك در پشتِ پنجره‌ای که از آنجا می‌شد تمام کوچه را دید، ایستاده بودند و گریه می‌کردند. گفتم «هر دفعه هم که می‌آید یك بغل سیب برایم می‌آورد، از ته همین کوچه می‌آید، باغ باید ته همین کوچه باشد، دستِ چپ، در جویی آخر، نگاه کن، می‌بینی؟»

و باز همان صداها و همان چهره‌ها، و موجوداتی در پشتِ نقابِ سگ و گربه، هوا را بو می‌کشند و حبابهایی بد بو، رقص کنان در هوا شناورند.

سعید پرسید:

ـ حالا چکار کنیم؟

گفتم: «همین هست دیگرا رفته‌اند، اگر بودند می‌دیدیمشان. رفته‌اند.»

گفت:

ـ نرفته‌اند، نگاه کن، این پرها...

پرسیدم:

ـ توی این تاریکی؟! من رفتم.

پدرم شبها دیر به خانه می‌آمد. وقتی هم که می‌آمد آنقدر خرد و خسته بود که کسی جرأت جیك زدن به خودش نمی‌داد. می‌دانستم که در طول روز نتوانسته سرسوزنی به خوابهایی که مادرم می‌ترسیده به جنونم بکشد فکر کند. ریشهٔ پستانهایش می‌سوخته، صبح تا غروب تیشه بر سنگ می‌کوبیده و وقتی پرسیدم «چرا

گریه می‌کنی؟» گفت «نمی‌دانم چرا نقش این گلها در نمی‌آید؟» پرسیدم «روی سنگ؟» گفت «یعنی یاد می‌بَردشان!» گفتم «منکه نمرده‌ام، زنده‌ام! نگاه کن!» و چشمهایش از گریه مثل دو کاسهٔ خون می‌شده. گریه هم می‌کنند مردها، خدا می‌داند برای چه، ولی گریه می‌کنند، آدم نمی‌داند چکار کند، برود گریه می‌کنند، نرود هم گریه می‌کنند. و سیگاری روشن می‌کرد و تا غذایش آماده بشود به دیوار روبرویی‌اش زُل می‌زده و هی پیش خودش می‌گفته «اینهمه درز و ترك در و دیوارها را که باید بپوشاند؟» گفتم «تا بوده، این خانه مثل محلهٔ جهودها بوده.» لامپ کم فروغی از تیرك سقف اتاق آویخته بود. بوی نفسگیر دود بود و سنگینی هوای مانده از نفس نفس زدن ما. کسی جز من تا آنوقت شب بیدار نمی‌ماند. و می‌بایست اول می‌رفتم و نان و ترشی می‌خریدم و بعد، از داروخانهٔ بوعلی، بستهٔ قرصی که مادرم آنرا علاج سردردهای طولانی پدرم می‌دانست.

گفتم «گفتن یا نگفتنش چه توفیری دارد، آنهم اینجا که مُدام کسی مثل سگ سایه بر سایهٔ آدم انداخته و وجب به وجب سوراخ سنبه‌های زندگی نکبت‌زدهٔ آدم را مرور می‌کند، که چه؟ که نشان بدهند حریم تنهایی آدم را می‌شود به همین راحتی فرو ریخت؟! می‌دانند، همه می‌دانند.»

روبرو تاریك تاریك بود. بچه‌ها تك به تك به جلو می‌خزیدند. قامتهایی منحنی در سایه‌های کبودِ ته‌ماهورهای کله قندی فرو می‌رفتند و محو می‌شدند. خدا خدا می‌کردم که بچه‌ها روی مین نروند. تخریب چی‌ها روی میدان مین معبر باز کرده بودند، امّا معبر گم شده. گفتم «یکوقت توی میدان مین زمینگیرشان نکنی؟!» گفت «معبر همین جا بوده، حالا نیست، نگاه کن مین‌ها» و تا به خودمان بجنبیم، هفت نفر از بچّه‌ها از پا افتادند. اکبر شنبه تشییع شد، اصغر یکشنبه، علی دوشنبه، حسن سه‌شنبه، حسین چهارشنبه و رسول پنجشنبه. گفته بودند «رد آب را بگیرید و بروید تا به پُل برسید، عرضِ رودخانه را هم بپایید.» سعید ریسمان را کشید، خطی سفید، خمیده و لرزان از حرکت باز ایستاد. همه نشسته بودند. ایستاده بودم و با دوربین چشمی، تاریکی روبرو را می‌کاویدم. لابلای درختها، فانوسهایی کم فروغ سوسو می‌زدند. بَلَدچی پرسید «درختها؟» شب بود. تاریكِ تاریك. و چتری از منورهای رنگارنگ، در آسمان گشوده شد و سلسلهٔ خطوطِ بی‌رحم گلوله‌ها بود که هوا را می‌شکافت و نسیم، در لابلای نخل‌ها می‌چمید و بوی تند باروت و کمانه کردن گلوله‌ها بر تنهٔ نخل‌ها را با خود اینور و آنور می‌کشید.

ماه آرام آرام از سینه کش افق بالا میآمد و در تلألو تابش خود، غبارِ سکوتِ دلهره آمیزِ شب و کوه را، از هر چه که پرده‌ای از جان بر خود کشیده داشت می‌شست و می‌برد. گفتم «وقتی می‌گویم ما گل مردابیم ناراحت نشو». سعید ریسمان را تکان می‌داد، یعنی برویم. می‌دانستم اگر قدم از قدم برداشتنمان نسنجیده باشد یا آب می‌بَردمان، یا طعمهٔ گرگها می‌شویم. گفتم «هیس... گرگ... گرگها...» گوششان به هیچ حرفی بدهکار نیست اینها. بغض گلویم را گرفته بود. قدمهایم را تند کردم. پرسیدم «نکند می‌خواهی نعشcompleta را برگردانی عقب؟!» پرسید «تا پُل بعدی چقدر راه هست؟» گفتم «اینها دروغ می‌گویند،

حرفشان با عملشان نمی‌خواند» گفت «بخواب زمین، سرت را بدزد...»

بی‌خوابی به کله‌ام زده بود. کوچه خالی بود. تا سر کوچه با من آمده بود. پرسیدم: «نمی‌شود بیایی داخل؟» گفت «بیایم که چه بشود؟ که با این زبان نفهم‌ها دهن به دهن بشوم؟» پرسیدم «زمان خانم چطور؟» گفت «خودش می‌داند...» گفتم «درست است که گیر افتاده‌ایم، امّا حالا چه؟!» پرسید «تا پایین رودخانه چقدر راه هست؟» گفتم «نمی‌دانم.»

کوچه خالی بود و ساکت. و تنها سوسوی فانوس کم فروغ سرِتیرکِ چراغ بود و وزوزِ پشه‌هایی که برگرد آن می‌چرخیدند. پرسیدم «حالا شاید نخواهند بفهمند، آنوقت چه؟» حالا همان سایه‌ها برگشته‌اند. با همان صداها. بوی خون می‌آید و کافور. غم، استخوانِ آدمی را مثل موریانه می‌خورد، وقتی که کسی نباشد تا آدم دلتنگی‌هایش را در چاه خاموشی او ضجه بزند. سر کوچه که رسیدم هول برم داشت. برف همه جا را پوشانده بود. کسی از ته کوچه صدایم می‌کرد:

ـ بیا... بیا دیگر.

رفتم، هیچکس نبود. خانه خلوتِ خلوت شده بود. نه زمان خانم بود، نه مادرم و نه همسایه‌ها. پدرم هم که دیر به خانه می‌آمد.

پرسیدم:

ـ حالا اگر اتفاقی افتاده بگو...

چه کسی در برفها به دنبالِ طعمهٔ خود می‌گردد؛ گرگ، آدم، باد...؟ گفتم «نمی‌توانم، نمی‌توانم...» سعید مُدام ریسمان را می‌کشید. امّا کسی نمی‌ایستاد. گویی ترسی لجوج، سایه بر سایهٔ خمیدهٔ بچّه‌ها انداخته بود و مثلِ همین حالا به جلو می‌راندشان. می‌خواستم فریاد بکشم «آخر چرا جلوی پاهایتان را نگاه نمی‌کنید...» گفتم «در می‌آیند و می‌گویند ترسیده...». منورهای خوشه‌ای، بر شبِ بی ستاره و وحشت بارِ کوهستان فرو می‌باریدند و ریزشِ نرم و مرموزِ واریزه‌های کوهستان به ته درّه بود و خش خشِ سایشِ جاخشابی‌ها با قنداق تفنگ‌ها. روی برفها هم نقش سُم خونین گله‌ای اسب دیده می‌شد. گفتم «حتماً خبری شده، وگرنه...» زیبا گفت «حالا شاید برای تو قشنگ نباشد» سعید فریاد می‌کشید «چشمهایم، چشمهایم دارند آتش می‌گیرند» پرسیدم «گفته‌اند بیایم اینجا که چه بشود؟ که بمانم و برپر شدن اینها را ببینم؟» زیبا گفت «چقدر سخت می‌گیری تو؟!» گفتم «حالا اگر کسی رغبت نکرد بنشیند و زیرِ سایهٔ دیوار مُرده شور خانه با این سپیدارها که آبِ روی مُرده از پایشان می‌گذرد نان و ترشی زیتون بخورد کفر گفته؟»

یکنفس تمام کوچه‌ها را دویدم. به خانه که رسیدم دیدم همه دارند بر سرابِ خوابِ خوشِ خود، رؤیاهای فردایی دور دست را نقش می‌زنند. بی‌هیچ دلهره و دغدغه‌ای از زیرِ نگاههای سنگین پدرم گریختم. به دهلیز تاریکِ روشنِ خواب و بیداری پناه برده بودم. انتظاری دیر با تک تکِ سلولهای مرا تسخیر کرده بود. این را دیگر می‌دانستم که این روزها کسی که به خوابم می‌آید، روی صورتم خم می‌شود و گونه‌ام را می‌بوسد، امّا از گریه‌هایش چیزی نگفته‌ام. گفتم «مادر، چیزی نیست...» بعدها فهمیده بودم که اشکهای نریختهٔ بسیاری دارم و این زخم‌ها به پای غصه‌های طاقت سوزِ حالا. هیچ نبوده و اصلاً غم نبوده، شادی بوده و دروغ نبوده، راست بوده، و مرتب روی گونه‌ام را خراش می‌انداختم تا آن دخترکِ سیاهپوش بیاید و جای خراشهای روی گونه‌ام را ببوسد و دندانی از دهانم بیرون بیاورد و کف دستم بگذارد، تا وقتی که می‌خواهم برای دیگران بگویم که من خوابِ مُردن پدرم را قبل از مُردنش دیده‌ام، دیگر لازم نباشد که برای این آدمها که نمی‌دانند اصلاً باغ چیست یا راه گورستان از کدام طرف است، هزار تا قسم راست و دروغ بخورم.

گفتم:

ـ ببین زیبا! مگر ما چقدر دیگر زنده‌ایم؟

گفت:

ـ شاید هم مُرده باشد.

گفتم:

ـ دلت می‌آید؟!

گفت:

ـ حالا می‌آید، خودت می‌بینی.

به دیوار تکیه دادم. حس کردم که هیچ سهمی از آفتاب ندارم و روزهایم سردِ سرد است. سایبانها هم یکی یکی فرو ریخته‌اند. برف سنگینی آمده. سپورها برفها را روفته بودند. امّا سرد بود، همیشه سرد است، برای من که دلم با این دلقک‌ها و حرفهایشان خوش نمی‌شود سرد و کسل کننده است. می‌گویم «نمرده»، می‌گویند «مرده»، می‌گویم «شاید مُرده». زیبا عکسش را جلو رویم گرفت. پرسیدم «چرا نگاه کنم؟» گفت «شاید یکوقت پشیمان شده باشی.» گفتم «که چرا نگاه نکرده‌ام؟» گفت «شاید...» گفتم «سعید نگاه کرده، فقط مُشتی پر خونی آنجا بوده...» گفت «دیدی گفتم شاید پشیمان شده باشی». آنوقت گفتم «مُرده» و درباره قسمم داد. نگاه کردم. پاییز بود شاید. شاید هم غروب بوده. تاریک روشن هوا. کسی زیر سایهٔ درخت تنومندی نشسته بود. کتابی هم روی زانوانش باز بود. دیدم دارد گریه می‌کند. پرسیدم «مگر چه نوشته؟» گفت «نوشته دیدم نعش را کشان کشان می‌برند. پشتِ کاجها تاریکِ تاریک بوده. کجا خاکش کرده‌اند، نمی‌دانم.» پدرم گوشهایم را گرفت و از زمین بلندم کرد و پرسید:

ـ کدام قبرستانی بودی؟

گفتم:

ـ قبرستان کهنه.

پرسید:

ـ توی این تاریکی؟!

خوب، تنهایی و خلوت آدم همیشه همینجوری بر هم زده می‌شده، وگرنه تابستان و زمستان، یا جمعه و شنبه که ندارد. آدمی که مجبور است از صبح تا شب با خیالاتِ بی رنگ خودش و این سایه‌های لجوجِ آدم نما سروکله بزند، خواب هم که می‌رود، خواب گورستان را می‌بیند. پرسیدم:

ـ گریه چشم‌های آدم را کم سو می‌کند؟!

فروغ دخترِ زمان خانم داشته گلدانهای اطلسی را آب می‌داده. مادرم گفته بود:

ـ خیر ببینید. غلط‌هایش را بگیرید.

گفتم:

ـ شاید دو روز دیگر از این بهار باقی مانده باشد.

و پرسیدم:

ـ برویم؟

فروغ پرسید:

ـ حالا، تو خودت این قوهایی را که می‌گویی با چشمِ خودت دیده‌ای؟

گفتم:

ـ دیدن؟! که دیده که ما ببینیم؟! راست می‌گویی.

می‌دانستم که خودش هم می‌داند که خواب بوده و بیداری نبوده، برای همین هم اصلاً تعجب نمی‌کردم که چرا بلند بلند گریه می‌کند. مادرم گفت:

ـ انشاالله که غم آخرتان باشد خواهر!

پرسیدم:

ـ مگر می‌شود، آنهم حالا؟!

فروغ بلند شده بود تا برود. حس کردم که می‌خواهد جای خراشهای روی گونه‌ام را ببوسد و دلداری‌ام بدهد که «این در، همیشه روی یک پاشنه نمی‌چرخیده، اینهمه بی‌تابی نکن، قدری آرامتر باش...» که مادرم گفت:

ـ صادق؟!

گفتم:

ـ خب، همه می‌میرند، یعنی تا حالا هیچکس نمرده؟!

بعد بر سرم فریاد کشید:

ـ تا کی می‌خواهی با این خیالات زنده باشی؟

می‌خواستم بگویم «ببینید، مگر خودِ زمان خانم که یک دستش را به کمرش می‌زده و دستِ دیگرش را بر زمین می‌گذاشته تا بگوید «یا ابوالفضل» و از جایش بلند بشود و چادر نمازش را دورش بپیچد و قامت ببندد، نگفته که فروغ را دیده که همانطور که از پلّه‌ها بالا می‌رفته سکندری میخورده و پتویی مچاله شده هم زیر بغلش بوده؟!»

پرسیدم:

ـ برای چه؟

مادرم گفت:

ـ غلط کرده، برود همهٔ کس و کارش را ببرد!

گفتم «ببینید! دلم گرفته، دل و دماغِ سروکلّه زدن با کسی را ندارم. بچه که نیستم دیگر. چیزی از شماها پنهان نکرده‌ام که. چرا اینهمه حق و ناحق می‌کنید؟ باید همینجا می‌نشستم تا می‌پوسیدم؟ مگر اینها که عمری راه و بیراهه کرده‌اند، گم و گور شده‌اند و دستِ آخر هم کسی آمده و دستشان را گرفته و به راهشان آورده، هنوز اوّل راه نیستند؟»

زمان خانم با حیرت پرسید:

ـ فروغ؟!

گفتم:

ـ اینها همه را به جان هم انداخته‌اند تا از آبِ گل‌آلود ماهی بگیرند.

مرد هنوز ایستاده بود. پسرک هم هنوز قلادهٔ سگ را در دست داشت. مادرم پرسید:

ـ حالا حتماً خودش زده؟

گفتم:

ـ خوب معلوم است که نباید زورشان به گردن کلفت‌های مفتخوری مثلِ خودشان برسد. نطفهٔ عرق و شراب نیستیم ما، که مظلوم کشی برایمان مثلِ آب خوردن باشد. وانگهی چشمش به دهن همین نسناس‌ها بوده که درآمده و جلو این آدمها که تمام سوراخ سنبه‌های زندگی ما را مثل کف دست بلدند هوار بکشند و بگوید «اگر هفت تا یابو زاییده بودم حال و روزم بهتر از این بود که هست.»

سعید گفت:

ـ خوب، می‌گفتی اگر خیال بوده، چرا بعدش چیزی نبوده، من که برایشان گفته بودم که لانه

سوخته‌شان را دیده‌ام!
فروغ می‌گفته:
ـ برایشان قسم بخور، بگو که کور بشوم اگر دروغ بگویم...
گفتم:
ـ اگر می‌خواستند باور کنند تا حالا باور کرده بودند. کور که نیستند. مگر اینهمه آدم را نمی‌بینند که مثل کرم در هم می‌لولند و در نجاست همدیگر تکثیر می‌شوند. حالا، آنها که پرهایشان، پرهای خونی‌شان یادگاری لای دفترهای ما مانده رفته‌اند. ولی یاد پرپرزدنشان که هست، دلمان به حال خودمان هم نباید بسوزد؟. نگاه کن! چقدر این قبرستان آرام است.
فروغ پرسید:
ـ به نظر تو، پسرش قوها را با تیر نمی‌زده؟
گفتم:
ـ همیشه تاوان خوشگذرانی و عربده کشی اینها با ما بوده.
سعید گفت:
ـ یکوقت به صرافت نیفتند که از این پرها متکا درست کنند؟
گفتم «می‌خواستم بروم روی پشت بام. راه پله‌ها، تاریکِ تاریک بود. برگشتم. پشت سرم را نگاه کردم. بعد شنیدم کسی از آن بالا گفت «روی پشت بام دیگر لانه‌ای نمانده» و برگشته بودم. کسی در خانه نبود، حیاطِ خلوتِ ساکت را، حسِ مرموزِ مرگ زیر سایهٔ چترِ خود گرفته بود.»
سعید گفت:
ـ مگر نگفته بودم؟
گفتم:
ـ از طایفهٔ ابلیس هستند اینها. غم هیچکس را نمی‌خورند اینها. وگرنه چه کاری راحت‌تر از این.
بعد که دستمال روی زخم گونه‌اش را برداشتم، دیدم که چشمهایش را باز کرد. قدری آب به صورتش زدم. گفتم «نکند یکوقت اصرار کند که زخم کتفش را هم ببینم، که ما نامحرمیم‌ها.»
سعید پرسید:
ـ حالا کی دست پناه چراغ می‌گیرد؟
گفتم:
ـ گرگها... نگاه کن!
و سایهٔ ممتد کاجها را، که هالهٔ نقره‌ای مهتاب بر برگهای سوزنی‌شان دویده بود، نشان دادم. چه کسی در شب برفی آدمِ خسته را دنبال می‌کند، گرگ یا سایهٔ خودش؟
مادرم پرسید:
ـ راست می‌گویی؟ خدا مرگم بدهد!
گفتم «مگر ما قبول نکرده‌ایم که عمر، که مثل گاری فرسوده‌ای از جادهٔ سنگلاخ زندگی می‌گذرد همین هست که هست؟ خب، یکی هم باید قبول کند که اگر کسی توانست در تکانهای این گاری به خواب برود رفته، و خواب هم ببیند، دیده. قبول نمی‌کنند؟ نکنند. چه اتفاقی می‌افتد؟»
سعید گفت:
ـ دروغ می‌گویند.
پرسیدم:
ـ که چه بشود؟
گفت:
ـ که خیلی راحت‌تر از حالا، در چنبر این همه مکافات، زمینگیرمان کنند.
گفتم:
ـ قبول نمی‌کنیم، چه می‌شود؟
گفت:
ـ مثل همین حالا. می‌گویند احساساتی شده‌اید.
گفتم:
ـ ما هم سیاه می‌پوشیم.
زمان خانم به صورت خود زده و پرسیده بود:
ـ نکند یکوقت اینها طاعون گرفته باشند؟
و لایهٔ لجنِ خوابیده روی آبِ حوض را کنار زده و آفتابه را از آب پُر کرده و به دست سعید داده بود تا گلدانهای اطلسی را آب بدهد.
گفتم:
ـ همین چیزها هست که آدم را دقمرگ می‌کند دیگر.
سعید پرسید:
ـ حالا راست راستی مُرده؟
گفتم «تیر که نخورد، دقمرگ شد. حتی خودِ زمان خانم هم دیده که فروغ، چطور گوشه پستو افتاده و خرناسه می‌کشیده و از دهانش کف خونرنگی بیرون می‌زده و فریاد کشیده یا ابوالفضل.»
آقای معینی گفت:
ـ اینها که تو می‌نویسی مُردهٔ آدم را توی گور می‌لرزاند.
گفتم:
ـ پدرم مرده، فروغ هم مُرده آقا.
زمان خانم پرسید:
ـ پس تو آنرا می‌بری؟ امیدوارم به درد دل زهرا(س) که خدا رستگارت کنه.
گفتم:
ـ همه مان با هم می‌رفتیم ولی نمی‌دانم چرا...
ماه آرام آرام، یالهای سیمین خود را بر صخره‌ها می‌سود و نرم نرمک از میان تنگ بالا می‌خزید. رودی که در چند متری ماجریان داشت می‌خروشید و ابهام دلهره‌آلود شب و کوهستان را دو چندان می‌کرد. روحم خبر نداشت که وقتی پاهایم را در آب می‌گذارم از فرط خستگی و اندوه فرو می‌لغزم و آب مرا نمی‌برده، خواب بوده که می‌برده و باز همان دخترک سیاهپوش مرا دیده که در کنار ردیفِ درختهایی که دارند فرو می‌افتند، ایستاده‌ام و سیگاری لای انگشتانِ خون‌آلودم می‌بیند و مثل مادر یا زنم اصلا تعجب نمی‌کند و نمی‌گوید «ای وای...» و فقط می‌پرسد «اینجا چه اتفاقی افتاده؟» و به خاك اشاره می‌کند و می‌گویم «درختها...» و می‌پرسد «چرا؟» می‌گویم «همه چیز را دارند می‌فروشند اینها» و مرد عینك دودی را می‌بیند، پسرش را هم می‌بیند که همانطوری که با قلادهٔ سگش بازی می‌کند می‌خندد و سگ خرخر می‌کند. چشمهای مرا هم می‌بیند که از گریه و بی‌خوابی مثل دو کاسهٔ خون شده و احوالِ خراشهای روی گونه‌ام را می‌پرسد و من که همیشهٔ خدا آرزو داشته‌ام یك آدم، فقط یك آدمِ زلال در این عالم درندشت می‌بود تا می‌توانستم زخمِ عفونی کتفم را نشانش می‌دادم، می‌گویم «گاهی خوب است، گاهی بد. ولی هوا همیشه ابری‌ست. گاهگاهی هم که باران می‌بارد، می‌آیم اینجا و روی این قبرها می‌چرخم.»
پسر جوانی که شانهٔ راستش ترکش خورده بود و یك دستش را از روی شکمش گرفته بود آمد و کنارم نشست و پرسید:
ـ به نظر تو، تمام خونم که برود، می‌میرم، نه؟!
کوله پشتی‌ام سنگین بود. حس می‌کردم که نوك سرنیزه‌ای زیر گلویم گذاشته شده، پرسیدم «مگر ما حرفهایمان را نزده‌ایم؟ این اداها برای چیست دیگر؟...»
و کوچه را نشان دادم و گفتم «نگاه کن! می‌بینی؟!»
بچّه‌ها فریاد می‌کشیدند «داریم غرق می‌شویم.» تفنگم روی دوشم بود و سلانه سلانه به جلو می‌رفتم. دیگر صدای سوتِ خمپاره‌هایی را که اینور و آنورمان بر زمین می‌خوردند نمی‌شنیدم. بارش بی‌رحم گلوله و آفتاب داغِ تابستان، دجلهٔ خونرنگ را زیرِ چترِ خود گرفته بود. نگاهم خطِ رود را در قاب داشت. کنارهٔ دجله، شقایقهای درشتی روییده بودند و مثلِ این بود که می‌خواستند با بازی باد، گونه‌های تفتیده‌شان را به ترنمِ بوسه‌های آب بسپارند. مشتی آب برداشتم و به صورتش زدم:
ـ چیزی نیست که... خوب می‌شوی!
وقتی که دستش را از روی شکمش برداشت و جای زخمش را نشانم داد و دوباره پرسید «من نمی‌میرم؟» گفتم «او که می‌میرد تو نیستی، ما می‌میریم که با این ابلیس‌ها همخانه شده‌ایم»، و به یاد حرفهای زمان خانم افتادم که می‌گفت «آنشب در راه‌پله‌ها کسی را دیده که دستش روی شکمش بوده و همانطور که از پله‌ها بالا می‌رفته زنجموره می‌کرده، فروغ هم پشت سرش بوده و بلند بلند گریه می‌کرده.»
گفتم:
ـ دشمنت بمیرد، خوب می‌شوی سعید.
نفهمیدم که دارد به آنور رود اشاره می‌کند و می‌خواهد فروغ را نشانم بدهد وگرنه برایش می‌گفتم که «این آدم جنگ خودش را کرده و تهمت‌های همین لاشه‌های آدم‌نما دقمرگش کرده و اصلاً لانهٔ قوهای وحشی روی پشتِ بامِ مسجد نو یا امامزاده ابراهیم را او نشانمان داده» امّا سعید رفته بود.
دیدم به آب زده و آبِ پر زور دارد با خودش می‌بردش. آب دهنش را که تف می‌کرد به رنگ خون بود. دلش هم خونِ خون بود، از دست اینها خون بود. شماها نمی‌شناسیدش. آدمهای خوب را هیچکس نمی‌شناسد. هر جا که می‌روند غریبه‌اند. از مادر آدم عزیزتر کسی هست؟ نیست دیگر! آنها هم نمی‌شناسندش. زاییده باشندش، نمی‌شناسندش. شیرش داده باشند، نمی‌شناسندش. سگ هم توله‌هایش را شیر می‌دهد، اینها هم نمی‌شناسند. مگر زمان خانم بچهٔ خودش را نمی‌شناخته، می‌شناخته! روی خودش نمی‌آورده، همیشه اینجور موقع‌ها گذاشته و رفته، به دَرَك. بگذار کسی نفهمد که حقیقت چیست یا ما چه کاره‌ایم، می‌خواهند چه کار؟! دروغ مثل زهرمار در رگهای زندگی ما دویده و روسیاهی ما... دروغ، پول، دروغ. حالا شما دیگر جای خود دارید. و حرف زدن هیچوقت فایده‌ای نداشته. وگرنه خودتان می‌بایست می‌فهمیدید، وقتی آمده و کنارم نشسته چرا پرسیده «کجا می‌روی؟» و من چرا زخم کتفم را نشانش نداده‌ام و به رویش نیاورده‌ام که «نامَحرَمی» و گفته‌ام «چه می‌دانم، شاید بروم روی پشتِ بام...» و اصلاً چرا باید زخمم را به این و آن نشان داد؟
گفتم:

ـ چرا، ولی درختها را هم دارند یکی یکی می‌اندازند و جایش علف‌های هرز می‌کارند و گلهای بی‌بو و خاصیت.

گفت:

ـ گفته‌اند آب کم شده، یا باید به این قبرها برسیم یا...

گفتم «دیگر کی حوصله دارد بیاید و روی این قبرهای فروکش کرده، که باران و باد، نامِ صاحبانشان را از روی سنگهایشان شسته قدم بزند و برایشان طلب آمرزش کند؟»

فروغ پرسید:

ـ چهره‌اش را خوب می‌دیدی؟

گفتم:

ـ ها، ایستاده بود روی پشتِ آن جوان و داشت آن دستمال کتانی خون آلود را می‌کوبید آن بالا.

و سر در مرده شوخانه را نشان دادم.

سعید گفت:

ـ حالا اگر محکم درآمدند و گفتند دیده‌ایم که زیر درختها قدم می‌زده‌اید، می‌شود گفت ما نبوده‌ایم؟

زمان خانم پرسید:

ـ حالا کسی می‌رود این دسته گل را روی سنگ قبرش بگذارد یا نه؟

سعید گفت:

ـ تا آدم را بفرستند جایی که عرب نی انداخت، ها؟

بوی خون و نخلِ سوخته می‌آمد. حس کردم که فشار نوکِ سرنیزه به زیر گلویم بیشتر شده و گفتم «خوب، اگر عفونت کند می‌زند به قلب، آقا!» و پرسید «تو، سعید، فروغ، زمان خانم، یا گرگها، کدامتان؟» و فریاد کشیدم «بی شرفها خون! لامصب‌ها خون!»

حالا درست است که دیگر به خوابم نمی‌آید، ولی هنوز که هنوز است با من نفس می‌کشد. درست است، زجر می‌کشم، امّا نمی‌میرم که. خوب، می‌دانم محض همین بچه‌های سیاه سوختهٔ موفرفری خودمان هست که زیاد سر به سرم نمی‌گذارد و نمی‌آید مثل زمان خانم که این اواخر علیل و زمینگیر شده بپرسد «این پرهای خونی را تلنبار کرده‌اند اینجا برای چه؟»

گفتم «می‌دانم چرا قوها برگشته‌اند و لای برگهای سوزنی کاج‌های مرده شوخانه لانه کرده‌اند» و یا چرا می‌پرسیده «این قبرها که با آجر و سیمان ساخته شده‌اند چرا اینجوری فروکش کرده‌اند و آبِ بدبویی، قُلپ قُلپ از آنها می‌جوشد و بالا می‌آید» «بدتر از طاعون هم باید می‌آمده...»

سعید گفت:

ـ قدش نمی‌رسیده. دستش را کشیده بوده و لانهٔ قوها را می‌کاویده، فقط یک مشت پر خونی آنجا بوده، حالا چرا با گلوله زده‌اندش نمی‌دانم، امّا نمرده که!

گفتم:

ـ آقای معینی! شما دیگر چرا، شما که معلمید!

و فریاد کشید:

ـ فلک زدهٔ خیالاتی!

و با انگشتِ اشاره مرا به بچه‌ها نشان داد... و بغضم ترکید و گفتم:

ـ پدرم سنگتراش بوده، فروغ هم مُرده آقا.

خوب، همه همینجورند. اوّلش آدم را دلداری می‌دهند. بعد که فهمیدند هیچکاره‌اند از دلداری‌های خودشان خنده‌شان می‌گیرد و می‌فهمند که راست راستی خودشان بوده‌اند که مُرده‌اند، نه او، و چرا صبح روزی که آمده بودند فروغ را ببرند همه ساکت و مبهوت ایستاده بودند و چرا حتی خودِ زمان خانم هم از سر سجاده‌اش بلند نشد و تا وقتی که من به حرف نیامدم و نگفتم که «خواب دیده‌ام که آمده و می‌خواهد مرا با خودش ببرد و لانهٔ قوها را نشانم بدهد» کسی گریه نکرد. مادرم گفت:

ـ برود هفت جد و آبادش را ببرد.

و چترِ سنگین سایهٔ سکوت، بر سر خانه واشده.

پرسیدم:

ـ اینطوری بهتر نیست؟!

فروغ گفت:

ـ مگر تو، توی تاریکی بهتر نمی‌بینی؟ پس چرا حرفی نمی‌زنی؟

گفتم:

ـ برای این تفاله‌های آدم نما؟!

مادرم گفت:

ـ حالا که وقتِ این حرفها نیست!

گفتم «ببینید! دلش می‌سوخته، حال و روز مرا می‌دیده که دلش می‌سوخته. وانگهی شما که می‌خواهید بدانید کی بوده که دستم را گرفته و برده و تمام عالم و آدم را نشانم داده و شیر فهمم کرده که با این وضع ادم بشو نیستم، چرا قدری چشمهایتان را باز نمی‌کنید؟ ببینید چه بوی خون و کافوری می‌آید؟!»

سعید فریاد می‌کشید:

ـ نگاه کنید! صورتم! نگاه کنید!

پُر تا پُر تاول بوده، مال همه همینطوری بوده. گفتم «می‌بینی که بچه‌های خط شکن افتاده‌اند توی تله» و فریاد زدم:

ـ شیمیایی می‌زنند!

سعید پرسید:

ـ حالا چه جوری از این همه سیم خاردار رد بشویم؟

گفتم:

ـ میخواهی برایت درشکه بگیرم؟

گفت:

ـ منهم دلم نمی‌خواهد به خانه برگردم، مرا هم با خودتان ببرید.

گله‌ای اسب سفید ایستاده بودند و برفهایی را که بر تن و بدن و یالهایشان می‌نشست می‌تکاندند. بغض گلویم را گرفته بود. یکی از سپورهایی که داشتند میدان را برای صبح تمیز می‌کردند تا کالسکه‌ها در برفها گیر نکنند و چرخهایشان نشکند، با پارویی در دست جلو آمد و همانطور که زهر خندی به لب داشت گفت:

ـ بی خوابی به کله‌ات زده، ها؟!

بوی بدی از دهانش بیرون می‌زد. آنوقت با دستهٔ پارویش به سینه‌ام فشار آورد و مرا به سمتِ تلّی از برف، در پشت سرم هل داد.

دانه‌های ریز و درشت برف با چرخشی ملایم بر سرورویم فرو می‌بارید. اسبها در حال دور شدن بودند و گندمزار، در آتش می‌سوخت. برفهای روی زمین آب شده بود و قطرات آب از زیر سم آنها، که به شدت بر زمین کوفته می‌شد به هوا می‌پراکند. دود همه جا را فرا گرفته بود. و من، دور شدن آرزوها و رؤیاهایم را می‌دیدم.

حالا اینکه پرده‌ای خاکستری رنگ روی چشمهایم کشیده شده و همه چیز را تیره و تار می‌بینم بماند. بماند که چرا باز به صرافت به یاد آوردنِ طنینِ آهنگ گمشده‌ای افتاده‌ام که غروبها با فرو نشستن خورشید و طلوع ستاره‌ها، برای دلِ کوچکم نواخته می‌شد. بماند که چرا حالا، روشن شدنِ فانوسِ ستاره‌هایی که با دویدنِ خونِ سیاهِ شب، در رگهای آسمان شکفته می‌شوند مرا در این خیالِ سنگین دربدر می‌کنند که روشنترین ستاره‌ای که گهوارهٔ جنبانِ بخت من خواهد بود از کدام سمت طلوع می‌کند؟ و حالا که باز رسیده‌ام سرِ خط چطور؟ چشمهایم را ببندم؟ بگویم نمی‌دانم وقتی دندانهای آدم را توی دهنش می‌ریزند و کسی به داد آدم نمی‌رسد یعنی چه؟ بگویم کوچه بن بست نبوده و زیر بارشِ یکریزِ برف به خوابِ زمستانی فرو نرفته؟ و گاری؟... همینجوری رد می‌شود و می‌رود و ردّ چرخهایش... خدایا... حالا که دارم اینها را می‌نویسم، می‌دانم که در جایی دور دست، کسی که هرگز به خواب هم ندیده ایمش، نشسته و حال و روز ما را می‌بیند و به حالمان گریه می‌کند. شاید هم خود او بوده که دیشب به خوابم آمده و یادم آورده که تا نمرده‌ام بپرسم «چه کسی اینهمه فانوس را، که هیچکس نمی‌تواند یک شب، فقط یک شبِ خدا تا صبح روشن نگهشان بدارد، بر سر در خانه‌های اینطرف شهر آویخته. فروغ هم که آنهمه گریه می‌کرده فقط می‌خواسته بداند چرا این آدمها، این قوها را، یا پرهایشان را...» چه می‌دانم؟ بگذارید همینجا زیر برف بایستم و سگ لرز بزنم و باز پیر مردی دوچرخه‌سوار با دختر بچهٔ قوز کرده روی ترک بندش بیایند و دسته‌ای قوی وحشی مرده را نشانم بدهند... تا بوده سکوت بوده که دنیای کوچک تنهایی آدم را زیر چترِ خودش می‌گرفته. کار ما از دعا گذشته، آقا. نشنیده بگیرید که چرا نفرت دارم از اینکه بشنوم مردم می‌گویند «تازگی‌ها کسی پیدا شده که شبها در کوچه‌ها پرسه می‌زند و تصنیف دلتنگی می‌خواند و خواب را به چشمهای بچه‌هایمان حرام می‌کند.» این برفها را نبینید، پارس این سگها هم دلتان را نلرزاند. بُریده‌اند. ببرند! گورستان قدیمی را آب می‌برد؟ ببرد، به جهنم! صبر داشته باشید، خودشان آبِ پر زور می‌اندازند پشتش. این دیوار هم به درد همان سگها می‌خورد که یک پایشان را بلند کنند و ملاتش را آب بدهند. تلألو آفتابِ بهاری و نجوای نسیم و خوابِ پولکی برفها، بماند. هنوز آدمهای دلتنگی هستند که دلشان می‌خواهد از لابلای مخملِ سبزه‌های هنوز لگدنشده جلو بروند. غصه نخورید. کسی هم پیدا می‌شود که این برفها را پارو کند. حالا بگذارید بیایند و بپرسند:

ـ چه می‌نویسی؟

بگویید:

ـ قصه.

می‌پرسند:

ـ برای کی؟

بگویید:

ـ برای فروغ که گفته قصه‌ام همه، حتی زمان خانم را هم به گریه انداخته... حالا هم دعوتم کرده‌اند که بروم آنجا...

و خراشهای روی گونه‌تان را نشانشان بدهید، عیبی ندارد! عده‌ای‌شان می‌خندند و دوتایی شان هم دعا می‌کنند که خدا به جوانی ما رحم کند. ■

زمستان ۶۹ ـ شیراز

عبور

● محمدرضا گودرزی



چمدانش را کنار دیوار گذاشت و ایستاد. دو طرف خیابان را نگاه کرد، کسی دیده نمی‌شد. روی چمدان نشست. دستهاش را زیر بغل گذاشت و در خود خمید. مه سنگینی همه جا را پوشانده بود. کلاه شاپوش را روی ابروها کشید و به جلو پاش خیره شد.

یك جفت پا با کفشهایی گلی و شلواری چروك در مقابلش توقف کرد. نوك کفشها به سمت او نبود. پاها در تاریکی شب محو شدند. برگ خشکی چرخ زنان کنار چمدانش به زمین نشست. برگ، ساکن نبود، دمبرگش به کندی بالا پایین می‌شد. یك طرف برگ از زمین کنده شد و مدتی به آرامی تکان خورد، بعد با صدای خشکی از زمین کنده شد و گریخت. سیگاری از جیب درآورد و به لب گذاشت. شعله‌ی کبریت از زیر به چهره‌ی درهمش هیبتی غریب بخشید و خاموش شد.

این بار کفشهایی ظریف و پاشنه‌دار، حجم نگاهش را پر کرد. نوك کفشها به سمت او بود. با انگشت لبه‌ی کلاهش را به نرمی بالا زد. نور آتش سیگارش نمایی از چهره اش را نشان داد. زن، فریاد خفیفی کشید و به سرعت دور شد. شروع به قدم زدن کرد. آتش سیگارش، شب را خط می‌کشید. سایه‌ای بزرگ، مه را شکافت. رو در رو به فاصله‌ی یك گام.

ـ کاری داری؟

در پاسخ به چمدانش اشاره کرد.

ـ توش چی هست؟

ـ چهل سال زندگی.

ـ که چی؟

ـ گفتم شاید به درد کسی بخورد.

ـ وقتی به درد خودت نخورده؟!

تکرار گامها در حاشیه‌ی خیابان. پالتو بلندش در باد تکان می‌خورد. موتوسیکلتی توقف کرد و یکی پیاده شد.

ـ چند؟

ـ ندید؟

ـ فرقی نمی‌کند، بستگی به قیمتی دارد که روش بگذاری.

ـ آن قدر که بتوانم باش یك سال دیگر زندگی کنم.

ـ راست کار ما نیست.

چراغهای خیابان خاموش بودند. گاهی نور کم‌جان پنجره‌ای که به بیرون تابیده بود، حجم هیکلش را نمایان می‌کرد. کسی که شانه به شانه‌اش گام برمی‌داشت، گفت: «چیز دیگری نداری؟»

در پاسخ، دستهاش را به دو طرف گشود.

ـ می‌دانی تازگی‌ها از این چمدانها چه قدر فراوان شده ؟

گامهاش سکوت را آشفته می‌کرد. سر چهار راه توقف کرد. تا آنجایی که نگاهش یاری می‌داد به چهار سو نگاه کرد. در هیچ کدام از چهار خیابان کسی دیده نمی‌شد. چمدان را از دستی به دست دیگر داد و ایستاد. از پشت درختی، سایه‌ای به چابکی بیرون پرید.

ـ چمدان را بگذار زمین و کنار بایست.

نور چراغ قوه چشمش را زد.

ـ یه خرده عقب‌تر.

به دیوار تکیه داد.

ـ دستت را بگذار رو سرت و رویت را بکن به دیوار.

چند لحظه بعد چمدان محکم به سرش خورد.

ـ این که هیچ چی توش نیست؟! تکان نخور تا خودت را بگردم... مسخره بازی درآوردی؟! تا جلبت نکرده‌ام بزن به چاك!

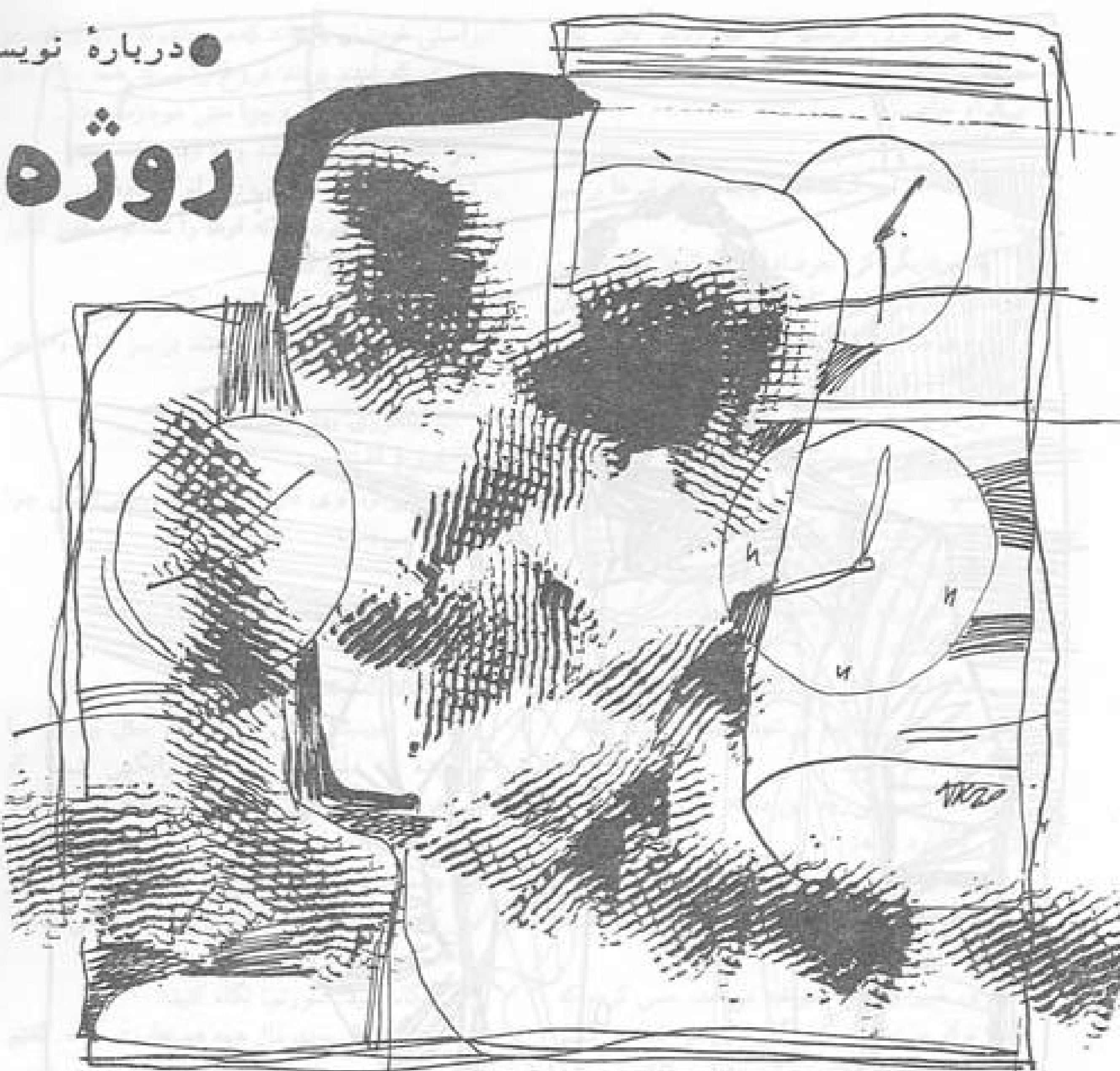
● دربارهٔ نویسندهٔ رمان معروف «خانوادهٔ تیبو»

روژه مارتن دوگار

● نوشتهٔ

آندره دابر، ژان تاردیو، یوشن اشلوباك

● ترجمهٔ سیروس سعیدی



ستیزی با گذر زمان

○ آندره دابر[۱]

روژه مارتن دوگار[۲] به خاطر علاقه به تنهایی ـ و برای آنکه بتواند فارغ از الزامات زندگی ادبی پاریس، به طور مُنظم کار کند ـ زندگی در شهرستان را برگزیده بود. از مصاحبه یا دادن عکس و مقاله به روزنامه‌ها خودداری می کرد. حتی در مجلهٔ جدید فرانسه[۳] نیز، با وجود دوستان نزدیکی که درمیان نویسندگان آن داشت، نوشته‌ای از او به چاپ نرسید. وقتی شنید که جایزهٔ نوبل به او اعطا شده، نخستین واکنشش پنهان شدن بود!

با این وجود، مارتن دوگار هرگز در انزوا به سر نبرد. درِ خانه اش همیشه به روی دوستان باز بود و از طریق نامه نگاری روابط بسیار نزدیکی با آنان داشت. در روابط شخصیش کاملاً بی‌تکلف و عاری از فضل فروشی بود.

خود او می گوید: «از دوستی صمیمانه و بسیار عمیق دوستان متعددی برخوردار بوده ام» و خاطراتی که از یاران او در مجموعه‌ای به چاپ رسیده، مؤید آن است.

مارتن دوگار به دیگران توجه بسیار داشت و نمایش زندگی را با شوق می نگریست. درفرآیند آفرینش ادبی دو مرحله را از یکدیگر متمایز می‌ساخت: پشتِ میز کار، «نشسته برصندلی» و در کوچه و خیابان، «پرسه‌زنان». وقتی به پیرامون خود می‌نگریست و صحنه یا احساسی را ثبت می‌نمود، سندی زنده به وجود می‌آورد که مکمل سند دیگری بود که قبلاً از کتابها استخراج کرده بود.

به عنوان رمان نویس، بسیار جاه‌طلب بود: در اوایل کار نویسندگی، جنگ و صلح را الگو قرار داد و بعدها در کنار میز کارش تصویری از تولستوی گذاشت، نویسنده‌ای که برای او همواره استاد استادان بود. اندیشه اش این بود: «یا تولستوی یا هیچ»، هر چند که ظاهراً چنین حرفی را به زبان نمی آورد. هنگام صحبت دربارهٔ ژان باروا می گفت: «همهٔ مسائل مهم روز فکر مرا به خود مشغول می‌دارند و از این بابت احساس غرور می کنم». این مشغلهٔ ذهنی را در سایر آثار او نیز می توان یافت. مسائل مهمی را که در کانون توجه او قرار داشتند و تشویش معاصران اورا برمی انگیختند با دقت فراوان مورد مطالعه قرار می‌داد. روزنامه‌ها و مجلات متعددی را می خواند، یادداشت برمی‌داشت و تعدادی از مقالات آنها را در پرونده های خود بایگانی می کرد. مارتن دوگار، در سرتاسر زندگی خود، همچون تاریخ‌نگاری حقیقی، دربارهٔ رویدادهای عصر خود تحقیق می کرد.

او، به عنوان نویسنده ای شکاك و خردگرا، معتقد بود که انسانها سازندهٔ تاریخند، تاریخی که نه بی‌معناست، نه مبهم و همان گونه که ژان گنو دربارهٔ خانوادهٔ تیبو[۴] گفته است، باید کوشید تا با «به کارگیری تمام نیروهای خود برای شناخت راههای جبر و تقدیر» برتاریخ فایق آمد، زیرا «تنها به کمك روشن بینی می توان نوعی آزادی به وجود آورد». به این نکته اعتقاد داشت که باید فرد را از قید موانع و ریاکاریهای اخلاق بورژوایی رها ساخت. با این وجود، در عین آشتی ناپذیری مصممانه، درصدد تحریك نبود و ترجیح می‌داد این نکته را تفهیم کند که یك رفتار ظاهرا غیرعادی و قابل سرزنش به اندازهٔ هر رفتار دیگری «طبیعی» است.

چه در مسألهٔ آزادی فردی، چه در مورد مسئولیت مدنی و یا مسائل مربوط به شخصیت انسان، روژه مارتن دوگار کوشیده است تا برمبنای تجربهٔ عینی شخصیتهای آثار خود، پاسخها یا راه‌حلهای احتمالی ارائه دهد. واقع‌بینی، سعهٔ صدر و نیروی چشمگیری که او در این راه از خود نشان داد، معاصرانش را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است. آندره مالرو پس ازمطالعهٔ آخرین بخش خانوادهٔ تیبو، با این عبارات از دوست خود تشکر کرد (آوریل ۱۹۴۰): «خانوادهٔ تیبو یکی از گواهان معدود عصر خود خواهد بود. وقت آن بود که چنین کتابی نوشته شود.» آثار روژه مارتن دوگار در عین آنکه دقیقاً در چارچوب عصر خود قرار دارند، به دلیل پرداختن به مسائل بنیادی، بُعدی جهانی یافته‌اند، دامنهٔ تأثیر آثار او که به زبانهای متعدد ترجمه گردیده، از فرانسه فراتر رفته و تا صدها هزار خوانندهٔ بیگانه گسترده شده است.

تاکنون توجه منتقدان و اکثر خوانندگان منحصراً به خانوادهٔ تیبو و ـ در مقیاس کوچکتر ـ ژان باروا[۵] معطوف بوده است، به طوری که سایر آثار او مورد عنایت قرار نگرفته‌اند. حال آنکه آنها را که در واقع به اندازهٔ رمانهای مارتن دوگار کامل و ارزشمندند، صرفاً به لحاظ ابعاد ظاهریشان می توان کم اهمیت تلقی کرد. آنچه که بیش از هر چیز جلب توجه می کند، تنوع این آثار است: دو مضحکهٔ دهقانی[۶]، یك تراژدی[۷] و دو داستان کوتاه[۸].

نویسندگان بسیار معدودی قادرند به اندازهٔ مارتن دوگار سبك و موضوع آثار خود را تغییر دهند و آنها را با موفقیت بنویسند. حُسن بزرگ یکی از شماره‌های ویژهٔ مجلهٔ اروپا در این است که مجموع تولید ادبی روژه مارتن دوگار را مدنظر قرارداده و مکاتبات را که انتشارش همچنان ادامه دارد و همچنین یادداشتهای او را که اخیراً منتشر شده‌اند، از یاد نبرده است. مطالعهٔ مکاتبات که شامل هزاران نامه است و همچنین یادداشتها که در سه جلد قطور به چاپ خواهند رسید، برای شناخت روژه مارتن دوگار، به عنوان یك انسان و یك نویسنده، اجتناب ناپذیر است

زیرا اگر مارتن دوگار از مردم دوری می کرد و فقط از خلال آثار خود در انظار عموم ظاهر می شد، در عوض، در خلوت خود و یا در ملاقاتهایش با دوستان، افکار خود را با صمیمیت تمام ابراز می کرد؛ البته با خویشتن‌داری و بدون آن بی پرواییهای سنجیده ای که باب طبع شایعه‌پردازان مطبوعات است.

مارتن دوگار که فردگرایی مصمم بود و همچون راهنمای همیشهٔ خود، مونتنی، خیلی زود دچار شك می‌شد، نمی توانست به عضویت یك حزب سیاسی درآید. به ندرت و گاه با تردید عریضه ای را امضاء می‌کرد. ولی این مانع از آن نبود که در آثارش با روشنی بسیار موضعگیری کند زیرا به گفتهٔ او، «هر اثر ادبی ارزشمندی که نویسندهٔ آن از شخصیت برخوردار باشد ـ حتی حکایات لافونتن ـ اثری متعهد است.»

مارتن دوگار خود را دست‌چپی می‌دانست ولی از جمود و تنگ‌نظری حزب کمونیست فرانسه نگران بود و خود را به مردانی نظیر لئون بلوم[9] یا ادوارد هریو[10] نزدیکتر احساس می کرد. در ۱۹۳۴ براین گمان بود که انقلاب اجتناب ناپذیر وحتی شاید ضروری است ولی بعدها خود اذعان داشت که در آن زمان، فی الواقع، میان گرایشهای محافظه‌کارانهٔ «به ارث مانده از نیاکان بورژوا» و عصیان علیه بیعدالتیهای نظامی که آن را محکوم می‌پنداشت، در نوسان بوده است. بیزاری او از جنگ چنان بود که بدون هیچ گونه توهّم دربارهٔ ماهیت موسولینی و هیتلر، قرارداد مونیخ را تأیید کرد. هنگامی که جنگ جهانی دوم در گرفت و مارتن دوگار متوجه شد که این جنگ «با جنگهای دیگر تفاوت بسیار دارد» و سیادت فاشیسم به معنای انهدام فرهنگ و تمدن اروپایی است، به این نتیجه رسید که دیگر چاره‌ای جز جنگیدن باقی نمانده است: ژان پل[11] پسر ژاك با یك حالت «تسلیم آمیخته به شور و اندوه» خواهد جنگید.

دوران پیری مارتن دوگار به دشواری سپری می‌شود. از مرگ همسر و یاران دیرین خود عمیقاً متأثر است. تنشهای شدید جنگ سرد او را به هراس می افکند. بیماریها جسماً ضعیفش کرده‌اند و مردی که زمانی از یك نیروی حیاتی استثنایی برخوردار بود، گاه «گویی از زنده بودن احساس خستگی می کند». سردر نمی‌آورد که چرا روشنفکران، هنگامی که جهان در آستانهٔ یك «توفان نوح جدید» قرار گرفته، به جای حفظ کامل روحیهٔ انتقادی خود، با شوری مغرضانه به مبارزات مرامی و عقیدتی رو می‌آورند: او که همواره با «انواع تعبد» مبارزه کرده و همچون دوستش، اشتفان تسوایگ، در آرزوی ایجاد اروپایی ملهم از افکار اراسم[12] به سر برده، اکنون از «ظهور نسل نوینی از مؤمنان» احساس بیزاری می‌کند. از بی‌اعتنایی یا اهمال برخی از منتقدان نیز رنج می برد. تلخکامی او از اینکه افکار خود را «منسوخ» و «ناسازگار با زمانه» می‌یابد از همین جا نشأت می گیرد. بدبین است ولی نه به آن اندازه که تن به نومیدی بسپارد؛ می‌داند چطور ایستادگی کند! و این خصیصه‌ای است که به آخرین سالهای زندگانی او عظمتی تأثرانگیز می‌بخشد: مرد سالخورده‌ای که پندارها و بهترین تکیه گاههای خود را از دست داده سر تسلیم ندارد؛ به هیچ‌وجه مایل نیست دربارهٔ ارزشهای معنوی‌ای که لوس و باروا به خاطر آنها مبارزه کرده‌اند و خود او همواره در زندگی به آنها اعتقاد داشته، تردید روا دارد. به همین دلیل به نوشتن سرگذشت مومور[13] ادامه می‌دهد، رمان عظیمی که نگارش آن آشکارا خارج از حد توان اوست. خود او از این امر آگاه است ولی تا آخرین روزهای زندگیش روی کتابی که هرگز به زیور طبع آراسته نخواهد شد، زحمت می کشد. ستیزی با زمان و گذر آن... با نگارش مومور ـ به شیوهٔ خاص خود و بدون توجه به گرایشهای رایج ـ مارتن دوگار این اعتقاد را ابراز می کند که هر اثر ادبی مبتنی بر برخی ارزشهای بنیادی و فراتر از تغییرات اجتناب ناپذیر تاریخ ادبیات، لاجرم باید در درازمدت مطرح شود. به همین دلیل، از مشاهدهٔ اینکه دوستش، ژان موران، به آن خوبی اندیشهٔ او را درك کرده، سخت هیجان زده می شود. موران با روشن بینی فراوان می گوید: «تمام آثار روژه مارتن دوگار کلا نافی بدبینی امروز اوست[...] زیرا بر این آثار نسیمی از محبت، نیروی مردانه و یك بشردوستی نیروبخش می‌وزد.» از این بهتر نمی‌توان دربارهٔ او سخن گفت.■■

عظمت روژه مارتن دوگار

○ ژان تاردیو

عجیب است که برخی از نویسندگان دقیقاً به دلیل اهمیت استثنایی آثار خود بیش از سایر همکارانشان در معرض داوریهای نادرست قرار می‌گیرند، داوریهایی که فقط گذشت زمان می‌تواند آنها را بی‌اعتبار سازد.

روژه مارتن دوگار از این گونه نویسندگان است. سهولتی که موجب شده تا آثار او در دسترس خوانندگان بسیار قرار گیرد، در واقع سوءتفاهمهای جدی به وجود آورده است.

این سوءتفاهم‌ها در واقع صرفاً از نحوهٔ نگرش خود ما ناشی می شوند. اکنون درمی‌یابیم که مارتن دوگار چشم‌انداز انسانی چنان حقیقی و گسترده‌ای را برای ما توصیف کرده که درك عظمت و منزلت آن برای ما دشوار است.

در این سالهای اوایل قرن بیستم که بر آثار او تأثیر نهاده، و ادبیات غرب نیز از تأثیر شگفت‌انگیز اکتشافات مهم علمی و تحول افکار و عقاید برکنار نمانده است، مارتن دوگار همچون داستایوسکی، جیمز، توماس مان یا فاکنر به کاوش در اعماق ظلمانی وجود بشر نپرداخته است. سعی او بر این نیست که، مانند پروست، جریان زمان را در خلاف جهت بپیماید و در لحظه‌ای مناسب، آن را از یك دیدگاه ممتاز به خواننده بنمایاند.

سرشت و تربیت فکری او به عنوان یك تاریخ‌نگار، علاقهٔ پرشورش به تحولات اجتماعی و رابطهٔ فرد با جامعه، طبیعت روشن بین و در عین حال بلند نظرش که او را به موضعگیری علیه بیعدالتیها و گریز از کوردلی بیرحمانه‌ای که ـ پس از پیشگامانی همچون زولا و ژید ـ در میان طبقات حاکمهٔ خودخواه به چشم می‌خورد و همچنین خیزش برگشت ناپذیری که به تدریج از جریان خردگرا، آزادیخواه و روشنفکرانهٔ اواخر قرن نوزدهم سرچشمه می گرفت، همهٔ این عوامل او را در زندگی به راهی کشاند که در هاله‌ای از وضوح قرار داشت و گرایش مخالفت جویانه‌اش پنهان ولی همواره محسوس بود.

در وجود مارتن دوگار یك پزشك نهفته است. مشاهدهٔ او با شور و حرارت و همدردی توأم است ولی در عین حال می کوشد که واقع بین باشد. یکی از محاسن عمدهٔ خلاقیت او، حس نیرومند زندگی است. زندگی به معنای زیست شناختی آن و به دور از هرگونه تفسیر یا تعصب اخلاقی تنگ نظرانه. زندگی بدان گونه که هر روز سپری می شود، با تمام مرارتها، عصیانها، شکستها، امیدها و کجرویهایش، و همچنین با مرگ، مرگی که شدیداً **خصلت مدنی‌و غیرمذهبی** دارد. در پس این وضوح عمیق نوعی بدبینی بنیادی نهفته است، نوعی شکاکیت عاری از ناتوانی و سازش که در آن اضطراب ـ اعم از فلسفی یا دینی ـ به نحو شگفت انگیزی جویای تعالی روحی نیست و یا اینکه لااقل در ابعاد یك مشاهدهٔ عقلایی محدود شده است. از این دیدگاه خاص که در عین حال به حد کافی برای اشراف بر یك افق دوردست، رفیع است، شخصیت نویسنده ظاهراً در برابر قهرمانان مخلوق خود و در برابر دنیایی که آن را در عالم خیال پرورده است، به نحو شگفت‌انگیزی **مقاومت** می کند. چنان که گویی **قهرمانان مزبور از بیرون به او تحمیل**شده‌اند.

از فراز این رصدخانه که به او امکان می‌دهد تا هیجانات خویش را در پس پردهٔ نگاهی تیز، بیطرف و هشیار (نگاهی که غالبا به طنز آمیخته است و نسبت به حقارتهای افراد ترحم روا نمی‌دارد) پنهان سازد، مارتن دوگار با روشن بینی یك حکیم روستایی و یك جامعه شناس، شیوه‌های گوناگونی را که «خطوط زندگی» شخصیتهای آثار او با یکدیگر تلاقی می کنند، به هم می‌آمیزند یا از هم جدا می‌شوند، در روشنایی یا ابهام فرو می‌روند و نهایتاً در حوادث زندگی محو می گردند، نظاره می کند.

البته خواننده از این تودهٔ موجودات زنده که چنین حی و حاضرند، فقط یك رأس را می بیند، رأسی که شکل این توده را به روشنی آشکار می کند. در اینجا می‌توان تصویری از انسان از دید مارتن دوگار ارائه داد، یعنی تصویری از خود نویسنده.

نگارندهٔ مقالهٔ حاضر در جای دیگری تعریف کرده است که چگونه هنگامی که به عنوان یك مسیحی نوجوان در «گفتگوهای صومعهٔ پونتینیی[14]» ـ که مارتن دوگار یکی از مدعوین همیشگی و وفادار آن محسوب می‌شد ـ شرکت می‌جست، توانسته بود با روژه مارتن دوگار گفتگو کند، آن هم به طور خودمانی، خاصه از آن جهت که مارتن دوگار از رفتار به اصطلاح روشنفکرانهٔ خاص برخی از بزرگان عالم ادب ـ نظیر ژید و شارل دوبس ـ عاری بود، از آن **لحن** ویژه‌ای که توصیف آن بسیار دشوار است و تأکید بر بعضی هجاها و نوعی ترنم ملایم و غیرقابل تقلید مشخصه‌های آن بودند!

مارتن دوگار با این محیط تضاد آشکار داشت: پیکر تنومند، قلب رئوف و رفتار موقر توأم با نرمش او گاه حالت ارباب بزرگی را به او می‌داد که نمی‌خواهد ارباب جلوه کند، و نوعی تشخص تعدیل شده که لااقل در پوشش او نمایان بود، در لباسی که در عین سادگی خوش دوخت و از پارچه مرغوب بود.

این تضادها ـ که آن اندازه هم که ظاهراً به نظر می‌رسید معصومانه نبودند ـ نشان می‌داد که ـ به قول خود مارتن دوگار ـ این اعیان زادهٔ والاتبار ترفندهای بسیار در آستین دارد و این خود مبین آن بود که هر

انسانی، حتی کسی که ساده لوح‌تر از همه جلوه می‌کند، بیش از ظاهرسازترین افراد پیچیدگیهای نهانی دارد.

ولی تضاد دیگری به ذهن انسان خطور می‌کند که عمیقتر است، تضاد شدید و شگفت انگیزی که در درون نویسنده میان خود جوشی طبیعی سرشت او و نوعی شکیبایی سرسختانه یا توقع مصرانه برای دستیابی به یك نثر بی‌عیب و نقص وجود دارد، چیزی که انسان را به یاد فلوبر می‌اندازد. در «خانوادهٔ تیبو» نیز، همچون «مادام بواری»، بین طغیان آتش فشانی منش نویسنده ـ و یا «تندی‌های لفظی» خودجوشی که در مکاتبات به چشم می‌خورد ـ و سرسختی ستایش انگیز او به عنوان یك نویسنده (نویسنده‌ای که به اثر خود به همان سان وابسته است که راهبی به صومعه‌اش) تضاد وجود دارد.

این تذکر، نکتهٔ دیگری را به یاد می‌آورد که باز به خود نویسنده مربوط است.

چیزی که در وهلهٔ اول در سبك مارتن دوگار توجه خواننده را به خود جلب می‌کند این است که میان آنچه که بیان می‌شود و آنچه که نویسنده می‌خواهد بنمایاند تساوی کامل برقرار است.

منظورم این است که در این مورد نیز، درست نظیر فلوبر، طراوت «امپرسیونیستی» و حضور مستقیم افراد و حرکاتشان با آن که حاصل دقت و تلاش بسیارند، همانند یك تصویر، با قدرت تمام جلوه گر می‌شوند. به محض اینکه شخصیتی ظاهر می‌شود، اعم از اینکه یك قهرمان اصلی باشد یا یك سپاهی لشکر، یك جملهٔ نویسنده کفایت می‌کند تا مخلوق او حی و حاضر در برابر ما قد برافرازد، چنان که گویی شعبده بازی او را به نیروی سحر روی زمین پدید آورده است:

و این، به نظر من، ویژگی نویسندگان بزرگ است. در واقع، «وسیله» [ی بیان]، یعنی جمله، از میان برمی‌خیزد و در برابر واقعیت عینی وجود یك شخصیت کاملا خیالی محو می‌گردد.

این آثار، با استحکام «کلاسیك» (به بهترین معنای کلمه) خود، تندیسهای عظیم جاندار و گویایی را ارزانی داشته‌اند که صمیمانه ما را همراهی می‌کنند و دیگر رهایمان نخواهند ساخت. دشواریهایی که آنان در عرصهٔ عمل و زندگی با آن مواجهند به تمام مسائل حساس عصر ما مربوط می‌شوند و بدون هیاهو یا خودنمایی از ما کمك می‌طلبند. ولی فاجعه همچنان وجود دارد و در خانهٔ ما را نیز، همچون هر خانهٔ دیگری، می‌کوبد.

عظمت رنجها و اصالت شادیهای قهرمانان آثار مارتن دوگار، فایدهٔ مسلم الگویی که به خواننده عرضه می‌دارند و برجستگی مقرون به حقیقت آنان موجب گردیده که از همین حالا، پس از گذشت نیم قرن، به صورت الگوهایی پایدار و حتی دائمی درآیند.

«روژه مارتن دوگار» این افتخار غیرقابل انکار را دارد که تصویر چند شخصیت نمونه را در ضمیر ما نقش کرده است، شخصیتهایی که به تاریخ و سرنوشت ما اهداء شده‌اند. ■■

خانوادهٔ تیبو: از داستان یك خانواده تا داستان یك عصر

«خانوادهٔ تیبو» بدون تردید مهمترین اثر روژه مارتن‌دوگار می‌باشد و مقام نویسنده را در تاریخ ادبیات مشخص خواهد کرد. البته ژان بارووا را، چه به عنوان چکیدهٔ گفتگوهای یك نسل دربارهٔ ماجرای «دریفوس» و چه به لحاظ قالب خاص آن، می‌توان نخستین موفقیت نویسنده به شمار آورد. توجهی هم که خوانندگان و منتقدان نسبت به رمان ناتمام «مومور» از خود نشان داده‌اند، ظاهراً مؤیّد تحول نویسنده در جهت نیل به یك شیوهٔ نگارش «جدید» می‌باشد. ولی مجموعه رمان **خانوادهٔ تیبو** اثری است که نویسنده بیست سال از دورهٔ کمال زندگی خود را مصروف آن ساخته و آن را به عنوان بنای معظم و استواری که جهان بینی او را اجمالا بیان می‌دارد، معرفی کرده است. مارتن دوگار معتقد بود که **خانوادهٔ تیبو** با گذشت زمان از رونق نخواهد افتاد. چون و چرا دربارهٔ ارزش زیباشناختی آثار مارتن‌دوگار نیز همزمان با انتشار **خانوادهٔ تیبو** آغاز شد، از هنگامی که نویسنده هنوز در قید حیات بود، یعنی از ۱۹۵۰، با انتقادهای شدیدی که ادموند مانیی در اثر خود تحت عنوان **تاریخ رمانی فرانسه** به عمل آورد. واکنش صرفاً دفاعی مارتن دوگار که با آن فروتنی همیشگی خود «سختگیریهای هوشمندانهٔ (بسیار هوشمندانه)» این انتقاد را تا حدّی پذیرفته بود، موجب شده که پژوهشگرانی که دربارهٔ آثار او تحقیق می‌کنند، تاکنون غالباً موضع مشابهی اتخاذ نمایند. تصوری که از مارتن دوگار، به عنوان یك ناتورالیست عقب مانده از عصر خود و نویسنده‌ای که در خلاف جهت تحول ادبیات نوین گام برداشته وجود دارد، موجب گردیده که پژوهشگران در انتخاب آثار او به عنوان موضوع پژوهش دستخوش تردید گردند. اکنون که جهان مجدداً در اوج تغییر و تحول قراردارد و نویسندگان و خوانندگان دوباره به مفهوم واقعیت و تاریخیّت پی می‌برند، زمانی که دیگر از «پایان تاریخ» سخنی به میان نمی‌آید و بن بست مکاتب ادبی غالبا به ثبوت رسیده، به نظر ما وقت آن فرا رسیده که مجموعهٔ داستانی عظیم **خانوادهٔ تیبو** از نو مورد مطالعه قرار گیرد و مفهوم عمیق و جهان بینی‌ای که به راوی داستان امکان داده تا جزئیات را در قالب یك اثر هنری با ابعاد جهانی گردآورد، از آن استخراج گردد.

وقتی پیدایش و انتشار مجموعه رمانی بیست سال به طول می‌انجامد (از ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰)، بدیهی است که خود رمان نویس دچار تحول می‌شود، خصوصاً در دورهٔ بین دو جنگ با بحران بزرگ اقتصادی جهان، افراط‌گرایی سیاسی، چون و چرا در ماهیّت جامعهٔ بورژوا، به قدرت رسیدن فاشیسم و تهدید جنگ جهانی دوم.

خانوادهٔ تیبو نیز در واقع در اوایل سالهای دههٔ ۱۹۳۰ دستخوش تحولات مهمی شد که عنوان مقالهٔ حاضر (از داستان یك خانواده تا «داستان یك عصر» به عبارت دقیقتر «پایان یك عصر») اجمالاً مبیّن آن است. تاریخ که در شش جلد اول رمان (تا مرگ پدر) تقریباً حضور ندارد، در **تابستان ۱۹۱۴** و **سرانجام** که به ترتیب در سالهای ۱۹۳۶ و ۱۹۴۰ انتشار می‌یابند، از اهمیتی اساسی برخوردار می‌شود. هدف اعلام شدهٔ نویسنده مبنی بر ارائهٔ تصویری دقیق از جامعه[ی عصر خود] همچنان به قوت خود باقی است ولی قهرمانانش علاوه بر جنبهٔ روانشناختی و نمایندگی جامعه، از یك بُعد تاریخی نیز برخوردار می‌گردند.

هنگام تهیهٔ طرح کامل **خانوادهٔ تیبو** در سال ۱۹۲۰، روژه مارتن دوگار آن را، نظیر «روگن ـ ماکار» زولا، «بودن بروك» توماس مان و یا «فورسایت ساگا» اثر گالسورسی، سرگذشت یك خانواده پنداشته بود. عنوان مجموعهٔ رمان به خوبی معرف طرح او بود: شرح سرگذشت یك خانوادهٔ کاتولیك وابسته به قشر بالای طبقهٔ متوسط پاریس، طبقه‌ای که خود نویسنده به آن تعلق داشت. براساس طرح اولیهٔ رمان، سه نسل از این خانواده باید معرفی می‌شدند: پدر خانواده، اسکار (متولد ۱۸۵۰)، دو برادر به نامهای آنتوان (متولد ۱۸۸۱) و ژاك (متولد ۱۸۹۰) و همچنین فرزندان آنان به نامهای ژان پل (متولد ۱۹۱۳) و آن‌ماری (متولد ۱۹۲۱). داستان باید با تولد فرزند ژان پل پایان می‌یافت. این فرزند نیز ژاك نام داشت که بی‌تردید نمادی بود از بازگشت به نسلهای (مذکر) پیشین. در طرح کلی سال ۱۹۲۰، زمان وقوع اثر بین سالهای ۱۹۰۴ تا ۱۹۴۰ تعیین شده بود. مارتن دوگار شخصیتهای رمان خود را مدت بیست سال تمام در چارچوب تاریخی‌ای به زندگی وامی‌دارد که هنوز برای نویسنده ناشناخته است. این به خوبی نشان می‌دهد که در آن زمان، روانشناسی قهرمانان خانوادهٔ تیبو را نه تاریخ بلکه میراث خانواده و محیط اجتماعی تعیین می‌کرده است. در واقع، در شش جلد اول رمان، تاریخ و رویدادهای سیاسی فقط به صورت تلویحی به چشم می‌خورند. وقتی مارتن دوگار از جنگ بازمی‌گردد (جنگی که به عنوان سرباز در آن شرکت جسته و در عین حال از ابتدا با آن مخالفت ورزیده بود) تاریخ در اثر او اهمیّت بیشتری کسب نمی‌کند. ژاك تیبو در حین جنگ جان خواهد باخت و آنتوان «دربارهٔ جنگ به تفکر خواهد پرداخت»، ولی عنصر تاریخ بر مفهوم رمان و شیوهٔ نگارش آن هیچ تأثیر عمیقی به جا نخواهد نهاد. طرح ۱۹۲۰ کاملا مؤید این ادعاست: پس از جنگ، ماجرا می‌بایست بر مبنای «فرضیات رمان پلیسی» ادامه می‌یافت زیرا نویسنده می‌خواست «کتابی صرفاً روانشناختی بنویسد».

با تغییر طرح اثر در سالهای ۱۹۳۲ و ۱۹۳۳، مقارن با انتشار دومین بخش بزرگ مجموعه رمان **خانوادهٔ تیبو (تابستان ۱۹۱۴)** همه چیز دگرگون می‌شود. از این پس، تاریخ در همه جا حضور دارد: جنگ زندگی آدمیان را تغییر می‌دهد و هستی آنان را به باد فنا می‌دهد. از خلال سرنوشت فجیع ژاك و آنتوان، روژه مارتن دوگار دربارهٔ مسئولان جنگ و چشم‌اندازهای یك اجتماع بهتر و یك جامعهٔ بین المللی صلح‌جو به تفکر می‌پردازد. در طرح جدید رمان، رویدادهای آخرین مجلدات در فاصلهٔ زمانی مشخصی رخ می‌دهند که برای کسی که دربارهٔ علل و عواقب جنگ جهانی اول می‌اندیشد، از اهمیّت اساسی برخورداراست: سالهای ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸.

رمان، در شکل نهایی خود، همچنان سرگذشت یك خانواده است. ولی توالی نسلها اکنون به پدر و دو پسر ختم می‌شود. پدر نمایندهٔ جامعهٔ بورژوای پیش از جنگ است و دو پسر او با جنگی روبه رو می‌شوند که به یك دورهٔ تاریخی پایان می‌بخشد. آن دو قربانی جنگ خواهند شد و خانوادهٔ تیبو نیز با مرگ آنان ازهم خواهد پاشید: ژان پل، فرزند ژاك، که در آخر رمان مبیّن امید آنتوان و خوانندگان نسلهای آینده می‌باشد، نام دیگری خواهد داشت. امتناع ژنی[15] از قبول نام تیبو مظهر جهان بینی نوین مارتن دوگار (همچنین

برداشت جدید او از مفهوم رمان) می باشد: از این پس دیگر ماهیّت انسان صرفاً به جبر زیستی [= توارث] یا اجتماعی بستگی ندارد، تاریخ نیز همراه با پدیدهٔ مهلك جنگ و تغییرات اجتماعی ناشی از آن به همان اندازه مؤثر است.

علی‌رغم این تحوّل اساسی که در حین نگارش در مفهوم رمان صورت می گیرد، مجموعهٔ خانوادهٔ تیبو از وحدتی شگفت‌انگیز برخوردار است. در طرح جدید اوایل دههٔ ۱۹۳۰ است که مارتن دوگار، از طریق تمرکز داستان روی برادران تیبو، به شیوهٔ نهایی تدوین اثر پی می برد. تنها در این زمان است که نویسنده ژاك و آنتوان را که منشهایی کاملا متفاوت دارند، به دو قطب مخالف اثر خود تبدیل می کند و ساختار متضاد رمان از همین جا ناشی می شود. شك نیست که اختلاف این دو شخصیت، مبداء طرح کلی اثر بوده است، اثری که نویسنده آن را «سرگذشت افرادی با طبایع حتی‌الامکان متفاوت و ناهمگون» که «مبین گرایشهای متضاد سرشت من [= نویسنده]» می باشند، تعریف کرده است ولی فقط پس از حضور ناخواستهٔ «تاریخ» است که این شخصیتها، مظهر یك عصر می شوند و رمان‌نویس می تواند مفهوم هنری کلّ اثر را استحکام بیشتری ببخشد.

الگوی دیالکتیکی برخورد ضدّین، برخوردی که در پایان رمان از بین می‌رود، در خانوادهٔ تیبو آشکارا مشهود است. همهٔ شخصیتهای رمان، تمام ماجرا، همهٔ محیطهای توصیف شده و همهٔ بحثهای مرامی در پیرامون دو برادر شکل می گیرند. دو برادر فقط در ۱۶ فصل از ۱۷۵ فصل خانوادهٔ تیبو مستقیماً وارد صحنه نمی‌شوند. موقعیت مرکزی آنان تقریباً به طور قرینه در مجلدات رمان تقسیم شده است: ژاك در دفتر خاکستری و ندامتگاه و تابستان ۱۹۱۴ و آنتوان در طبابت و سرانجام، نقش اوّل را ایفا می کند.

ژاك‌تیبو نمونهٔ یك فرد عاصی است. از همان سن چهارده سالگی (از دفتر خاکستری) به «شیوهٔ عمل خانواده، پلیس و جامعه» که هنگام ترك خانهٔ پدری، خود را زندانی آنها می پندارد، معترض است. پنج سال بعد دانشسرای عالی را که دیگر برای او قابل تحمل نیست ترك می کند: «در اینجا احساس خفگی می کنم... هر چه که مرا به انجامش وامی‌دارند نفرت‌انگیز است، مهلك است! استادانم! رفقایم! علایقشان، کتابهای مورد پسندشان! نویسندگان معاصر!» طغیان او کلی است: «گریختن از... همه چیز و همه کس! از چرخ دنده‌های این ماشین! از تو، از آنها، از همهٔ شما!» از همه چیز می گسلد و می گریزد، از خانواده، طبقهٔ اجتماعی و ملّت خود. چند سال بعد که آنتوان او را در سویس پیدا می کند، به یك مبارز سوسیالیست تبدیل شده و امتناع انتزاعی و فلسفیش در قالب فعالیت سیاسی نمایان گردیده است. ژاك در تشکیلات بین‌الملل سوسیالیستها علیه جنگ مبارزه می کند و سرانجام برای ممانعت از آن جان می بازد. این عمل قهرمانی و بی‌نتیجهٔ او، در پایان تابستان ۱۹۱۴، آخرین نتیجهٔ منطقی منش اوست: «این مرگ آگاهانه سرانجام زندگی او و آخرین نشانهٔ وفاداریش به خویشتن می باشد... وفاداری به غریزهٔ عصیان... از اوان کودکی خود «نه» می گوید. هیچگاه شخصیت خود را به گونهٔ دیگری ابراز نداشته است. «نه»ای که خطاب به زندگی نیست، خطاب به جهان است! و این آخرین امتناع اوست، آخرین «نه» به آنچه که انسانها زندگی را به آن تبدیل کرده‌اند...»

آنتوان تیبو، به خلاف برادرش، مظهر انسان متعادل، فعال و متکی به نفسی است که از لحاظ عقاید سیاسی و مرامی همرنگ جماعت می‌باشد. از پدرش ظاهراً به راحتی دل برمی کند، به کار تحصیل برادرش می‌پردازد و به حرفهٔ پزشکی که با موفقیت به آن اشتغال دارد، علاقمند است. ایمان به مذهب را خیلی زود و بدون دغدغهٔ خاطر از دست می‌دهد. در فلسفهٔ او هرگونه ایمان ماورالطبیعی مردود است: «چگونگی امور آن اندازه فکر مرا به خود مشغول می‌دارد که از تفکر بیهوده دربارهٔ چرایی آنها صرف نظر می کنم.» در تابستان ۱۹۱۴، آنتوان بیش از همیشه مظهر طبقهٔ اجتماعی‌ای است که ژاك و راوی داستان از آن فاصله می گیرند. میراث پدری باعث می شود که او به ثروت ارج بگذارد: «با پول هر کاری ممکن بود. حتی خرید اندیشه». هنگامی که با برادرش دربارهٔ سرمایه‌داری بحث می کند، با استناد به همهٔ عقاید باسمه‌ای و پیشداوریهای سنت‌پرستان از آن نظام دفاع می کند: آدمها ذاتاً نابرابرند، هر کارگری در انتخاب دولت خود آزاد است. آنتوان طبعاً مخالف هر انقلابی است زیرا «خردمندی در قبول ارزشهای نسبی است». پیش از بروز خطر جنگ، آنتوان فردی تقریباً غیرسیاسی است و این در واقع یعنی پذیرش جامعه بدان سان که هست: «من به حرفه‌ای اشتغال دارم و این تنها چیزی است که به آن علاقمندم. در مورد سایر مسائل نظری ندارم، دنیا را هر طور که دلخواه شماست در پیرامون مطب من سازمان بدهید.» ولی بروز جنگ این عقاید بی‌چون و چرای بورژوایی را ناگهان متزلزل می‌سازد: «روحیه‌اش سخت متأثر گشته بود. آشفتگی روحی، بنیادهایی را که زندگیش را بر آنها بنا کرده بود به لرزه درمی‌آورد: دانش و خرد.» آنتوان با جنگ مخالفت نمی کند و یك بار دیگر همرنگ جماعت می شود: «او از این موهبت برخوردار بود که هیچگاه برای مدتی مدید علیه یك عمل انجام شده یا علیه تاریخ نمی شورید.»

تضاد دو برادر در زمینه‌های کاملاً متفاوت بروز می کند: ابتدا تمایز پزشکی میان «افراد سازگار و روان پریشها: کسانی که زندگی را می پذیرند و کسان دیگری که از قبول آن امتناع می‌ورزند.» سپس، از نظر روانشناسی، افکار و عقاید و نقش سیاسی و اجتماعی. بر اثر تهدید جنگ یکی از آن دو برادر نمایندهٔ نیروهای متضاد جامعهٔ بورژوایی موجود و دیگری مظهر امیدهایی می شود که به یك جامعهٔ سوسیالیستی بسته شده، یکی معرف کسانی که جنگ را پذیرفته‌اند و دیگری مظهر هواداران صلح می شود.

با انتشار تابستان ۱۹۱۴، خانوادهٔ تیبو بُعد تازه‌ای می یابد و در عین آنکه هنوز بر الگوی دوقطبی مبتنی است، مبین وضع سرتاسر یك دورهٔ تاریخی می شود، یا به عبارت دقیقتر، مبین دگرگونی جامعه در لحظهٔ خاصی از تاریخ که نویسنده آن را نشانهٔ پایان یك دوره می‌داند: «بروز جنگ ۱۹۱۴ تمام ارزشهای جامعهٔ اروپایی را با خشونت تمام ازمیان برده و فضای فاجعه بارنوینی به وجود آورده که در آن رویدادهای سیاسی سرنوشت انسانها را در ابهام فرو می برد. تا آنجایی که به ارزش اطلاعاتی و تاریخی یك دورهٔ خاص مربوط می‌شود، دو جلد آخر خانوادهٔ تیبو آشفتگی ناشی از جنگ را با دقت فراوان بیان می‌کنند.» به این ترتیب، در تابستان ۱۹۱۴، تضاد نیروهای هوادار جنگ و صلح به ساختاری تبدیل می‌شود که تمام رویدادهای تاریخی در آن ادغام می‌گردند. در نظر روژه مارتن‌دوگار، نیروهای هوادار جنگ نه فقط از راستگرایان ناسیونالیست و بخش بزرگی از مطبوعات بلکه خصوصاً از دولتهای اروپایی تشکیل شده‌اند، دولتهایی که با «ناتوانیها، تردیدها، بی‌احتیاطی‌ها و طمعهای اذعان نشدهٔ خود» هریك مسئولیتهای کمابیش سنگینی را به دوش می‌کشند. مسأله مسئولیتهای مستقیم جنگ به تفصیل برای خواننده تشریح شده است. اولاً تاریخهای با معنایی برای گاهشمار رمان انتخاب گردیده: تابستان ۱۹۱۴ از روز ۲۸ ژوئن ۱۹۱۴، با تفسیر سوءقصد سارایوو که موجب شتاب رویدادها گردید، آغاز می‌شود و به ۱۰ اوت پایان می‌پذیرد. نخستین اقدامات نظامی نیز با پیگیری روز به روز وقایع سیاسی بین ۱۹ ژوییه و شروع جنگ توصیف می‌شوند. نتیجه‌ای که خوانندهٔ رمان از شرح رویدادهای تاریخی می‌گیرد این است که همه کشورهای بزرگ اروپایی، از جمله فرانسه، مسئولیت مشترك دارند. این توصیف تاریخی که نویسنده آن را بر مبنای اطلاعات گسترده‌ای انجام داده که پژوهشهای تاریخی عصر ما مؤید آن می باشد، در ۱۹۳۶ به معنای یك موضع گیری انتقادی بسیار آشکار و دعوت به حفظ صلح بود.

از نظر مارتن‌دوگار، تنها نیرویی که در ۱۹۱۴ می‌توانست از جنگ جلوگیری کند، سوسیالیسم بین‌المللی بود. او در ۱۹۳۵ چنین می نویسد: کتاب من تا حدّی بر این واقعیت بنا گردیده که دوستان انقلابی ژاك «جهان وطنان» صلحجویی هستند که تا سرحدّ نومیدی علیه جنگ مبارزه می کنند. این امر از نظر تاریخی نیز واقعیت دارد: «بین‌الملل سوسیالیست که به استثنای تندروترین جناح چپ آن، صلح طلب می باشد، مصممانه برای به راه انداختن اعتصاب عمومی و امتناع از جنگ مبارزه کرده است.» (مکاتبات، ج ۴ ص ۴۲۷). استثنایی که در مورد «تندروترین جناح چپ» به عمل آمده و منظور از آن لنین است، در تحول شخصیت یکی از قهرمانان داستان به نام مینسترل تجلی می‌یابد. مارتن‌دوگار ابتدا او را به صورت یك فرد هوادار صلح در نظر آورده بود ولی در ۱۹۳۶ از او آدم وقیحی می سازد که برای پیشبرد انقلاب خواهان بروز جنگ است. با این وجود، نهضت بین‌المللی سوسیالیسم روی هم‌رفته به عنوان نیروی بزرگ هوادار صلح و چارهٔ حقیقی خطر جنگ معرفی گردیده است.

گروه انقلابی ژنو که در تابستان ۱۹۱۴ نقش بسیار مهمی ایفا می کند، در عالم داستان، معرف کلّ نهضت سوسیالیست اروپای غربی و تصویری از بین‌الملل سوسیالیست در ابعاد کوچك می‌باشد. به لطف اعضای گوناگون این محفل که همگی یك ملیّت واحد و یك جریان عقیدتی (یعنی سوسیالیسم ۱۹۱۴) را مجسّم می‌سازند، رمان‌نویس می‌تواند کنشها و واکنشهای احزاب بزرگ سوسیالیست اروپا را

ماهرانه به دنیای داستان وارد کند. رفتار سوسیال دموکراتهای آلمان و احزاب سوسیالیست ایتالیا وروسیه و موضع گیریهای سوسیالیستهای انگلستان و صربستان به دقت توصیف می شوند. بدیهی است که نهضت کارگری فرانسه کاملتر از همه توصیف شده باشد و این صرفاً بدان خاطر نیست که رمان روژه مارتن‌دوگار، در وهلهٔ اول، جامعهٔ فرانسه را توصیف می کند، علاقهٔ نویسنده به رفتار صلحجویانهٔ سوسیالیسم فرانسه که به نظر او، در ۱۹۱۴، تحت رهبری ژورس[۱۶]، به مظهر مبارزه با جنگ تبدیل شده بود نیز در این امر دخیل است.

پس از شکست گرایشهای صلحجویانه در درون حزب سوسیالیست و پیوستن این حزب به «اتحاد مقدس»[۱۷]، ژاك که تا آن هنگام خود را کاملاً وقف این نهضت ساخته بود، از آن کناره می گیرد و رفته رفته به آنارسیستها ـ که در رمان به آرمان صلح وفادار می مانند ـ نزدیکتر می شود. اقدام نومیدانهٔ ژاك تیبو در فروریختن اعلامیه بر فراز جبههٔ جنگ و از دست دادن جان خود در آنجا، از لحاظ عقیدتی و روانشناختی، ریشه در تمایلات آنارشیستی او دارد. با مرگ ژاك، راوی داستان آشکارا نسبت به سوسیالیسم بی‌علاقه می شود. در جلد آخر رمان (سرانجام)، با هواداری مصممانهٔ آنتوان تیبو از آرمانهای ویلسون، صلحجویی مجدداً رونق می گیرد. در سرانجام فقط یك بار، آن هم به گونه‌ای تحقیرآمیز، از نهضت سوسیالیسم یاد می شود و این به روشنی نشان می دهد که نویسنده (در تابستان ۱۹۱۴) سوسیالیسم را بیشتر تجسّم تاریخی آرمان صلحجویی در سال ۱۹۱۴ می‌داند تا یك وضع اجتماعی جانشین یا چشم‌انداز یك جامعهٔ نوین.

بنابراین، تضاد دو برادر که نگارش رمان بر آن مبتنی گردیده، در تابستان ۱۹۱۴ تشدید شده و به تضاد میان نیروهای تاریخی سرنوشت ساز سال ۱۹۱۴ تبدیل می شود. دو برادر این قطب بندی متضاد را در داستان پی می گیرند: در ابتدای جنگ، نه فقط مواضع عقیدتی و سیاسی بلکه اعمال آنها نیز حتی‌الامکان با یکدیگر منافات دارند. مگر نه اینکه یك پزشك نظامی، نظیر آنتوان، از مداوای ژاك که به سختی مجروح گردیده، به بهانهٔ اینکه او را جاسوس دشمن می پندارند، امتناع می کند. و باز مگر نه اینکه دفعهٔ بعد دوباره یك پزشك نظامی است که مرگ ژاك را تسریع می کند: «کلاه یك پزشك نظامی؟ آنتوان؟...» (خانوادهٔ تیبو، ج۲). شك نیست که مارتن دوگار این جزئیات را بر حسب تصادف ذکر نکرده است. جنگ دو برادر را به ایفای چنان نقشهای متضادی وا می‌دارد که در نظر ژاك، آنتوان می تواند حتی قاتل او باشد.

این قطب‌بندی بیرحمانه که پیامد و در واقع تعریف جنگ است، در عین حال نه آخرین کلام نویسنده دربارهٔ سرنوشت بشر و مفهوم تاریخ است و نه سرانجام هنری اثری با ابعاد خانوادهٔ تیبو.

در واقع، تضادها در پایان رمان (سرانجام) به نوعی حل خواهند شد. از آنجایی که ژاك می‌میرد، این تضاد ظاهراً به وسیلهٔ برادر او حل می شود. در پایان رمان، نویسنده رشتهٔ کلام را به دست آنتوان می سپارد. آنتوان که اکنون خود یکی از قربانیان جنگ است، پیش از مرگ خاطراتش را می نویسد. ولی او دیگر آن آنتوان پیش از جنگ نیست. تجربهٔ جنگ و مرگ قریب‌الوقوع بر اثر گازهای شیمیایی او را عمیقاً دگرگون ساخته است: «تندرستی و خوشبختی به چشم‌بند شباهت دارند. بیماری است که انسان را سرانجام روشن بین می کند» (ج۲). او حالا دیگر به نقاط ضعف خود که ژاك در گذشته از آنها انتقاد می کرد، اذعان دارد: «مسمومیّت به وسیلهٔ پول؛ خصوصاً پولی که به ارث رسیده، پولی که حاصل کار نیست... اگر جنگ اتفاق نمی افتاد، من از دست رفته بودم و هیچ وقت گندِ این مسمومیّت از وجودم زدوده نمی شد.»(ج۲)

آنتوان از کلمانسو و پوانکاره بیزار است و از طرحهای ویلسون برای برقراری یك صلح بلاعوض جانبداری می کند. صلحجویی رئیس جمهور آمریکا برای او در حکم «هوای قابل استنشاقی است که از فراز اروپا می گذرد.»(ج۲). اکنون، همچون نویسنده (در تابستان ۱۹۱۴)، گذشتهٔ خود را از دور می نگرد، به جاه‌طلبی های پیش از جنگ او پوزخند می زند، دلش می‌خواست به هر قیمتی که شده موفق شود(ج۲). اکنون می پذیرد که غرورش ناشی از کوردلی بوده و فلسفهٔ قدرتش منسوخ شده است: «عمل را به نحوی بچگانه و تعصب‌آلود می پرستیدیم» (ج۲). به موازات این انتقاد از خود، نظر آنتوان دربارهٔ ژاك نیز تغییر می کند: بارها می گوید که اگر ژاك زنده می بود، «او را بهتر از گذشته درك می کرد»(ج۲). البته این تحوّل تا سرحدّ اتخاذ کامل مواضع ژاك در ۱۹۱۴ پیش نمی رود ولی ترکیبی را امکان‌پذیر می سازد که فلسفه و عقاید مارتن دوگار در آن به منصهٔ ظهور می رسند.

جهان بینی آنتوان که به گونه‌ای نامنسجم و کاملاً متنوع در خاطرات او بیان می شود بر اصل تضاد استوار است: «همیشه در لحظاتی که اندیشه‌ام دستخوش تضادهای لاینحل بوده، خود را به حقیقت که همواره از انسان می گریزد نزدیکتر احساس کرده ام.»(ج۲) چه در زمینهٔ روانشناسی و چه در قلمرو اجتماع، روحیهٔ عصیان و علاقه به نظم باید با یکدیگر بیامیزند تا ثمری نیکو به بار آورند. فردگرایی و جمع گرایی هر دو به یك اندازه خطرناکند: «ملاحظات فردی نباید مرا کوردل کند»(ج۲) و در عین حال «اجازه نده که جمعی تو را به دنبال خود بکشانند» (ج۲). اصل شك که آنتوان، در صورت زنده ماندن، از آن پیروی می کرد، مستلزم نفی هر نوع مرام جزمی و هر نوع ایمان مذهبی است: «کورمال کورمال ره پیمودن، تردید روا داشتن. هیچ چیز را بی چون و چرا نپذیرفتن. هر راهی که انسان خود را با تمام وجود در آن متعهد سازد به یك بن بست تبدیل می شود.»(ج۲) عدم امکان شناخت حقیقت به معنای اذعان به «بی‌معنایی زندگی» است. اخلاقی مبتنی بر ارزشهای مطلق وجود ندارد: «هر کس خود باید وظیفه‌اش را دریابد. و ویژگی و حدود آن را مشخص کند»(ج۲). این ملاحظات حایز نهایت اهمیتند، خاصه آن که آنتوان بارها از «اعماق آلودهٔ آدمی» سخن می گوید. با این وصف، آنتوان خوشبینی محتاطانهٔ خود را، حتی اگر از نظر عقلانی موجّه نباشد، حفظ می کند: «ایمان به اینکه بشریت رفته‌رفته به مراحل عالی تری نایل می شود... آیا این غایت گرایی است؟ مهم نیست. به هر حال من غایت دیگری نمی‌طلبم.»(ج۲). در زمینهٔ اجتماعی نیز، آنتوان و مارتن دوگار به نوعی پیشرفت اعتقاد دارند: «زیرا بشریّت به سوی هرج و مرج پیش نمی رود، نمی تواند هم برود. تصور چنین چیزی محال است. تاریخ حیّ و حاضر است. بشریّت از خلال فراز و نشیبهای غیرقابل اجتناب فقط به سوی تشکّل می تواند گام بر دارد»(ج۲).

صلحجویی که جزئی از پیام نهایی سرانجام را تشکیل می‌دهد (زیرا آنتوان در ۱۹۱۸ به آن اعتقاد پیدا می کند) مستلزم اعتقاد به پیشرفت است و مانع از آن می شود که مارتن دوگار هیچگرایی کامل را بپذیرد: «هر فلسفهٔ صلحدوستی بر این اصل مبتنی است: اعتقاد به پیشرفت معنوی بشر. من چنین اعتقادی دارم ـ و یا به عبارت صحیحتر: احساساً به داشتن چنین اعتقادی نیازمندم»(ج۲).

فلسفهٔ مارتن دوگار، به گونه ای که در سرانجام بیان شده، با یقینهای علمی و ماتریالیستی در مورد پیشرفت دائمی «تاریخ» منافات بسیار دارد. در جهان بینی و نگرش و نسبت به انسان، عبث بودن سرنوشت بشر نفی نمی گردد ولی نهایتاً بر نوعی خوشبینی مبتنی است: «با توجه به این شکاکیّت بنیادی که زمینهٔ افکار مرا تشکیل می‌دهد، برای آن که در بدبینی سنجیدهٔ خود غرق نشوم، عملاً به آن خوشبینی ذاتی که خاص هر انسان سالم است چنگ می اندازم.» (مکاتبات، ج ۶، ص ۱۰۲). در این عبارات موجز است که مارتن دوگار فلسفهٔ خود را اجمالاً بیان می‌دارد. شباهت افکار آنتوان تیبو با روژه مارتن دوگار یقیناً تصادفی نیست، ولی نباید از یاد برد که این افکار در دنیای خیالی خانوادهٔ تیبو مفهوم کاملاً متفاوتی می تواند بیابد. از قضا، آنتوان نه یك آدم صحیح و سالم بلکه یك قربانی جنگ است، بیماری است که از مرگ قریب‌الوقوع خود آگاه می باشد. بنابراین، هم واقعیت جسمانی بیماری و هم موقعیت تاریخی بسیار روشن بر اندیشه‌های او اثر نهاده و آنها را محدود می سازند. مگر نه اینکه ژان باروا نیز، هنگام زوال جسمانی، از معتقدات پیشین خود رویگردان می شود. راوی داستان از تفسیر خودداری می کند. رشتهٔ کلام را آنتوان به دست دارد و خوانندهٔ آتی (نظیر ژان پل، گیرندهٔ خاطرات) نهایتاً مختار است که از محتوای پیام آنتوان دوری گزیند و جهان بینی او را جهان بینی یك محتضر بداند.

در بهترین جای رمان، یعنی در اواخر آن، مارتن دوگار چشم انداز روایتی محدود یك دفتر خاطرات را برمی گزیند و به این ترتیب همچون یك راوی از همه جا بی خبر به خوانندهٔ خود پیام نمی‌دهد. این به خواننده امکان می دهد تا با توجه به موقعیت خاص خود در لحظهٔ معینی از آینده، دربارهٔ افکار آنتوان و مارتن دوگار به تفکر بپردازد.

موقعیت تاریخی آنتوان نیز می تواند از اهمیّت عقاید سیاسی و صلحجویانه‌ای که او در دفتر خاطراتش می نویسد، بکاهد. آیا خواننده‌ای که در سال ۱۹۳۶ کتاب را می خواند خبر ندارد که امیدهایی که قبلاً در مورد جامعهٔ ملل وجود داشت، واهی از آب درآمدند؟ بنابراین، صلحجویی او (و صلحجویی مارتن دوگار)، نه یك «پیام» عقیدتی بلکه یك دعوت است، دعوت به این که خواننده در لحظه ای که رمان را می‌خواند، شخصاً تصمیم بگیرد که با توجه به موقعیّت فردی و تاریخی خاص خویش چه اقدامی باید

به عمل آورد؟ آیا در ۱۹۴۰، پس از شکست همهٔ تلاشها برای حفظ صلح، ژان پل (همان گونه که خود مارتن دوگار القاء می کند) نمی تواند در عین وفاداری به روح خاطرات عموی خود، به عنوان یك خلبان با آلمان فاشیست بجنگد؟

از دیدگاه ساختار رمان، عقاید فلسفی آنتوان نتیجه‌گیری نویسنده‌اند. ولی منحصر کردن چشم‌انداز روایت به یکی از شخصیتهای رمان به شدّت از اهمیّت آن می کاهد. این راه حل ظاهراً متناقض بی‌نهایت سودمند است زیرا در نهایت به محتوای فلسفهٔ خود نویسنده ـ شكّ منظم و سودمندی اصل تضاد برای زندگی انسان و بشریّت ـ ربط می یابد. در سالهای دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، دوران فلسفه‌های تحققی که به واقعگرایان و ناتورالیستهای برجستهٔ قرن نوزدهم اجازه می‌داد تا همچون یك راوی از همه جا باخبر، داستانهای خود را با نتیجه‌گیریهای قطعی به پایان برسانند، به سر آمده بود.

در اینجا به خوبی می بینیم که برای افکار و موقعیت اجتماعی و تاریخی دقیق قهرمانان خود تا چه حدّ اهمیّت قایل است.

راوی داستان از داوری دربارهٔ قهرمانان اثر خویش می‌پرهیزد ولی افکار و اعمال آنان را از دیدگاه ذهنیّت خود ایشان به خواننده می‌فهماند تا این که بتواند آزادانه راه خود را برگزیند و نتایج لازم را استخراج کند.

مارتن دوگار خواننده را در برابر یك دنیای خیالی واقعگرا قرار می‌دهد تا همچون عرصهٔ زندگی در آن دست به انتخاب بزند. تفسیرهای متضاد منتقدان در مورد خانوادهٔ تیبو ناشی از همین امر است:

سوسیالیستهایی که به پیام ژاك ایمان می‌آورند، صلحدوستانی که به تداوم سیاست صلح از جانب سازمانهای بین المللی همچنان امیدوارند، شکاکانی که به عقایدی که آنتوان در دفتر خاطرات خود ابراز داشته معتقدند.

تفسیرهای کلی در مورد دنیای خانوادهٔ تیبو نیز به همین سان با یکدیگر تباین دارند: عده ای آن را جهان مُحتومی می پندارند که تصویری فجیع از انسان ارائه می دهد و عده ای دیگر آن را اثری می دانند که انسان را به تفکر و نتیجتاً به عمل فرا می خواند. مارتن دوگار با این تعابیر متضاد موافق بود و نمی خواست که اثر او ـ همچون بسیاری از رمانهای بین دو جنگ ـ ناقل مرام خاصّی باشد؛ هدف او آفرینش یك اثر هنری با افق دید وسیع بود.

با این وجود باید به خاطر داشته باشیم که نقش زیبا شناختی آشکار «سرانجام»، به عنوان حاصل ساختار متضاد رمان، تا حدّی قلمرو تفسیر را برای مفسّران و خوانندگان خانوادهٔ تیبو محدود می سازد. تضاد کامل نقشهای دو برادر با یکدیگر در ابتدای جنگ، به وسیلهٔ بینش جدلی نویسنده در مورد سودمندی تضادها و خصوصاً اصول متضادی که ژاك و آنتوان معرّف آن می باشند، از میان می رود. ژاك، تا آخر ماجرا، معرّف «غریزهٔ استقلال، گریز، عصیان و امتناع از هرگونه همرنگی با جماعت» می باشد و مرگ آخرین تجلّی عصیان کامل اوست. ویژگی آنتوان «غریزهٔ نظم، اعتدال و امتناع از افراط و تفریط» می باشد. جنگ زندگی و افکار او را عمیقاً دگرگون می سازد، به طوری که درست پیش از مرگ خود ـ براثر نوعی تزکیهٔ نفس ـ تضاد ذاتی میان اصول اعتقادی دو برادر را حل می کند. علاوه بر افکار و عقایدی که آنتوان در دفتر خاطرات خود می نویسد، این نزدیکی دو برادر حاکی از یك ترکیب بسیار کلی است: نظم و بی نظمی، واقعیت و امکان، همانندگرایی و عدم همانندگرایی همه به یکسان برای جامعه ضروری اند. روحیهٔ عصیان که در وجود ژاك تجسّم یافته به تنهایی نتیجه‌ای جز نابودی زندگی درجهانی که سنّت مشخصهٔ آن است نخواهد داشت. روحیهٔ نظم نیز به تنهایی جز اسارت در دنیایی که به آینده نیاز دارد، حاصلی نخواهد داشت. مرگ دو قهرمان اصلی داستان مبیّن شکست این دو گرایش افراطی است، گرایشهایی که نتوانستند ـ و یا اینکه خیلی دیر توانستند ـ میان تضادهایی که لازمهٔ هر زندگی فردی و اجتماعی است، نوعی تعادل برقرار سازند.

رویداد تاریخی فوق العاده‌ای که جان میلیونها انسان را برباد می‌دهد، سرنوشت بشر را در یك موقعیت حادّ محدود می سازد. قهرمانان داستان از تاریخ تأثیر می پذیرند و قربانی آن می شوند. خواننده می‌داند که این برخورد اجتناب ناپذیر است و احساس می کند که با سرنوشتی محتوم رو به روست. ولی در عین حال علل عمیق جنگ را در می یابد و دربارهٔ امکانات به تفکر می نشیند. مرگ فجیع دو برادر مظهر پایان جهان نیست، انعکاسی است از یك واقعیت بیرحم در لحظهٔ معیّنی از تاریخ.

مرگ دو برادر، مبین نه یك فاجعهٔ بی فرجام بلکه زوال خانواده ای است که پدر آن معرف جامعهٔ پیش از ۱۹۱۴ می باشد. نسل پسران او، یعنی نسل مارتن دوگار، با جنگ مواجه می شود و در برابر تاریخ ناگزیر از تن دادن به برخی کارهاست. در «تابستان ۱۹۱۴» و «سرانجام»، ژاك و آنتوان تیبو چنان معرّف جامعه و تاریخ می شوند که اصول محرکهٔ متضاد جامعه در وجود آنان تجسّم می یابد. مرگ آن دو، مظهر پایان دورهٔ زندگی اُسکار تیبو است، دوره ای که برای همیشه به سر آمده است. راوی داستان نمی داند که جامعهٔ آینده چگونه خواهد بود ولی در دو جلد آخر خانوادهٔ تیبو، دو نوع واکنش در برابر جنگ را توصیف می کند. این دو واکنش که بر دو مرام متضاد مبتنی اند، وضعیت آینده را مشخص خواهند کرد. آنچه که در نهایت موجب انسجام اثر می شود، نه جبر توارث یا خانواده بلکه این واقعیت است که قهرمانان داستان مظهر عصری هستند که جامعهٔ گذشته در آن زوال می پذیرد بدون آنکه ماهیّت آینده روشن شود. بنابراین، تصور نویسنده از خانوادهٔ تیبو طی دورهٔ بیست سالهٔ پیدایش آن عمیقاً دگرگون گردیده است: داستان یك خانواده به داستان یك عصر تبدیل شده است.

این دگرگونی از آن جهت امکان پذیر شده که در شخصیّت اصلی نسل دوم قهرمانان خانوادهٔ تیبو ـ به دلیل سرشت متضاد و واکنشهای خود در جامعه ـ توانسته اند تا آن حد معرّف تاریخ عصر خود باشند و، در عین حال، خصوصیات روانی آنان نیز نفی نشده است. بلکه برعکس، حضور نیرومند آنان در شش جلد اول رمان ضامن حقیقت نمایی واکنشهای آنان می باشد. بدیهی است که این توجه به تاریخ به توجه مارتن دوگار به سیاست در سالهای دههٔ ۳۰ ـ زمان نگارش تابستان ۱۹۱۴ و سرانجام ـ ربط دارد. البته این خودآگاهی سیاسی به معنای جانبداری از یك گروه خاص نیست و مارتن دوگار از مبارزه برای پیشبرد اهداف نهضتها یا احزاب سیاسی امتناع می کند. ولی از نظر هنری، تعهد او عواقبی مهمتر از موضعگیریهای سیاسی ـ مرامی بسیاری از دوستان او ـ مثلاً ژید ـ دارد. سیاسی شدن تفکر مارتن دوگار قهرمانان رمان او را دگرگون می سازد و به آنان بُعد جدیدی می دهد که معرّف نیروهای تاریخی است، نیروهایی که سازندهٔ تاریخند و یا این که از آن تأثیر می گیرند.

از لحاظ زیبا شناختی، ایجاز رمان خانوادهٔ تیبو نتیجهٔ تمایل نویسنده به ایجاد یك ساختار محکم برای اثر خود می باشد. ساختار دیالکتیکی کلّ اثر به هر یك از اجزای آن مفهوم خاصی بخشیده است که برای پی بردن به آن نیازی به وجود یك راوی از همه چیز باخبر [دانای کلّ] نیست.

ولی در نظر مارتن دوگار، تمایل معمارگونه به ساختن بنایی مُعظّم، استوار و متناسب، یکی از حقوق و ضرورتهای اجتناب ناپذیر رمان نویس است:

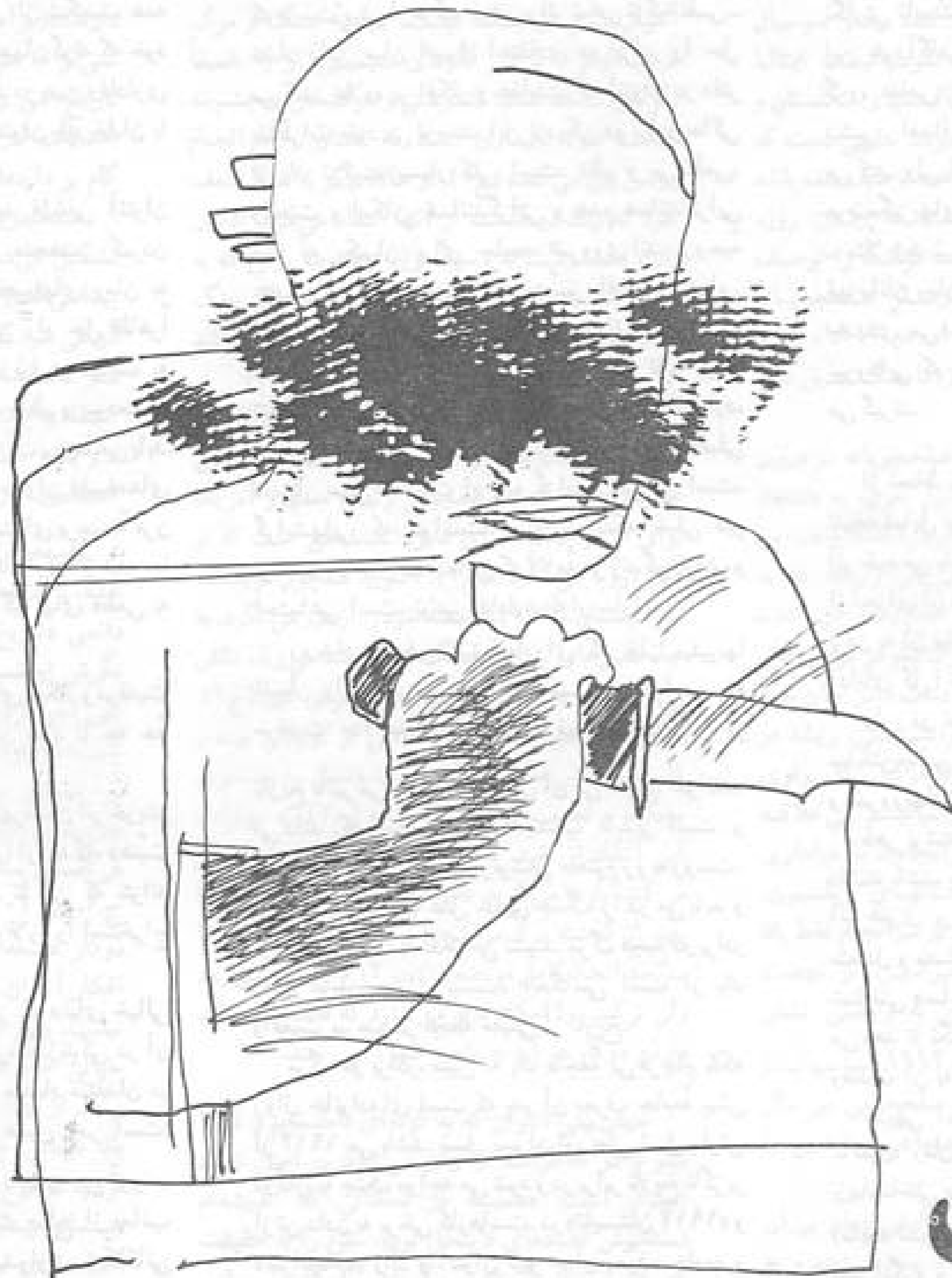
«هر نوشته ای باید ویژگیها و کیفیتهای یك بنا را داشته باشد، یعنی این که باید مثل یك ساختمان یا یك اثر هنری برپایه‌های محکمی بنا شود، احجام آن متعادل و مصالح آن متناسب باشد.» همین اصول زیبا شناختی «ساختمانی» است که به مارتن دوگار اجازه می‌دهد تا نگارش مجموعه رمان خود را ضمن حفظ وحدت آن به پایان برساند.

بدیهی است که از هنگام انتشار خانوادهٔ تیبو تاکنون، رمان و نقد ادبی رفته رفته بیشتر از اصول زیباشناختی مارتن دوگار فاصله گرفته اند. ادبیات دورهٔ ما (مابعد مدرن) را با واژه هایی نظیر پراکنده، ناقص، «ویرانگر» و «غیرقابل نمایش» توصیف کرده اند و ملاحظه می شود که این مفاهیم تا چه حد با آن فلسفهٔ زیبا شناختی که مارتن دوگار در مجموعه رمان خانوادهٔ تیبو تحقق بخشیده منافات دارد.

با این وجود، این اثر اصلی نویسنده ـ خیلی بیش از بسیاری از رمانهایی که از آن زمان تاکنون منتشر شده و هر یك کم و بیش چند صباحی موفق بوده اند ـ ارزش مسلّم خود را، چه به عنوان یك اثر هنری و چه به عنوان مجموعه رمان بزرگی که لحظات سرنوشت ساز دورهٔ منتهی به جنگ ۱۹۱۴ را شرح می دهد، در آینده همچنان حفظ خواهد کرد. برای اطمینان از این امر کافی است که «خانوادهٔ تیبو» را دوباره بخوانیم.

پانوشتها:

1— André Daspre
2— Roger Martin du Gard
3— Nouvelle Revue Francaise
4— Les Thibault
5— Jean Barois
۶ـ به نامهای Le testament du père Leleu La, Gonfle
7— Un taciturne,
8— La Confidence africaine Vieille France
9— Léon Blum
10— Edouard Herriot
۱۱ـ یکی از شخصیتهای رمان «خانوادهٔ تیبو»
12— Erasme
13— Maumort
14— Pontigny
15— Jenny
16— Jaurès
17— Union Sacrée



یک قاتل خشن استخدام می‌شود

● حسن بنی عامری

زن فکر کرد به مرد بگوید برای قاتل دخترشان یك قاتل دیگر استخدام کنند. فکر کرد فکر خوبی‌ست، ازاین بهتر نمی‌شود. فکر کرد پس چرا نمی‌آید. عینك آفتابی‌اش را زد به چشمش، کیفش را دست به دست کرد، داد زد، رو به پنجره خانهٔ مادرش: «اردوان!»

«اومدم، عمقزی جان.»

«لوسش نکن این قدر مامانو. ولش کن بیا بریم.»

زن چاقوی تیزی را گذاشت تو کیف دستی‌اش، کنار روزنامه‌ای که روش عکس دخترش چاپ شده بود و آگهی یادبود گل پرپر شدهٔ پدر و مادری داغدار، عفت اردوان. همان عکس به شیشه‌های ماشین هم نقاشی شده بود، رنگی، و با ویترای.

«زبونش نمی‌گرده به آدم بگه ترلان. وبا نگیری الهی تو پسر.»

کیف افتاد رو صندلی عقب، کنار وسایل سفر. زن بوق زد و باز هم کفرش درآمد.

«جون به جونت کنند احمقی.»

سرش را از ماشین آورد بیرون: «کجایی پس عزیزم؟ دل بکن از این ننه‌ام.» صدای مرد گفت: «دارم باش چهار کلوم اختلاط می‌کنم. می‌آم الآن.»

«آخه تو این گرما؟»

مرد آمد بیرون، دستی آمد کشیدش بردش تو. صدای گریه‌ای زنانه آمد.

زن گفت: «امان از دست این مامان.»

بلندتر گفت: «ولش کن مامان جان. لوسش می‌کنی چرا؟»

مرد گفت، به آن زن دیگر: «چاره‌ای نیست. نباس زنده بمونه.»

و آمد بیرون. چشمی سرخ و گریان داشت ازگوشه در نگاه به مرد می‌کرد.

مرد گفت: «نمی‌ذارم زیاد اذیت شه.»

زن دیگر گفت: «اون همیشه...»

«می‌دونم چی می‌خوای بگی. نمی‌خوای ببینیش؟»

«باشه بعد.»

«بعد؟»

«نمی‌تونم. دلشو ندارم.»
«بیا ببینش دم آخری. هرچی باشه دخترنه.»
«همه‌ش عفت می‌آد جلو نظرم وقتی اونو می‌بینم. ببرش. نمی‌تونم.»
«قربون هرچی عمهٔ چیز فهمه.»
«اردوان!»
«جان اردوان.»
«چی باید گفت این جور وقتها؟»
«می‌خوای زجرش ندم، نه؟»
«می‌تونی؟»
«نمی‌دونم. تا ببینم.»
«قربون دل داغدارت برم. قربون دل داغدار هر دوتون برم.»
زن داد زد: «دل بکنید بابا. پختم از گرما.»
زن دیگر گفت:
«یه خواهش دارم ازت.»
مرد گفت: «نمی‌ذارم زیاد زجر بکشه. خودم حالیمه.»
«اینو نه. می‌خواستم بگم این قدر بش نگو عمقزی. دل چرکین می‌شه.»
«اینو دیگه نمی‌تونم، عمه جان.»
در بسته شد. صدای گریه‌ای فرو خورده آمد.
مرد آمد کنار در ماشین، با سبدی پر از میوه در دست.
«نمی‌خوای بیای کمك؟»
«چی شده هی می‌ری با ننهٔ ما خلوت می‌کنی؟»
«یه چیزهای خوبی رو باس بش حالی می‌کردم.»
«به من نباس حالی کرد؟»
«به تو هم حالی می‌کنم. به موقعش. نمی‌خوای بیای کمك؟»
«نکنه دیگه دوستم نداشته باشی؟»
«نمی‌خوای بیای کمك نیا. نرخ تعیین نکن وسط دعوا.»
و میوه‌ها را بُرد گذاشت صندوق عقب، دوید آمد نشست کنار زن.
«چاق کن دنده رو، عمقزی جان، که ناهارو باید چالوس بزنیم تو رگ.»
«حتماً باز از اون اوزون برونهای کوفتی؟»
«چی بهتر از اوزون برون گیرمون می‌آد اونجا، قربون شکل ماهت برم من؟»
«یه وقت فکر نکنی باید لوس بشی آ. حوصله‌شو ندارم وقت رانندگی.»
«از حالا که خط و نشون نمی‌کشند. ما کلی کار داریم با هم اون‌جا.»
«ازاین حرفها زدی نزدی آ.»
«چشم. خفه می‌شم.»

و زیپ خیالی دهانش را کشید، چشماش را لوچ کرد، گرفت نشست روبروی زن. زن راه افتاده بود. مرد انگشتش را برد بالا، به نشانه اجازه خواستن.
«زنگ تفریحو پس برا چی گذوشتن، پسرهٔ لندهور؟»
مرد هردو دستش را برد بالا، و اجازه خواست، با اصرار.
زن نگاهش که به مرد افتاد خنده‌اش گرفت.
«چپ نکن چشمهاتو. زشت می‌شی.»
مرد باز اجازه خواست.
زن جدی شد. ادای خانم معلمها را درآورد. ابرو درهم گره کرد گفت: «فرمایش؟»
مرد زیپ خیالی دهانش را کشید گفت: «مگه قرار نشد دیگه سیاه نپوشید، خانم اجازه.»
«این فضولیها به شما نیومده. اگه جیش داری برو جیشتو بکن برگرد.»
«جیش نداریم، خانم اجازه. فقط دلمون می‌خواد بگیم...»
«وقتی بزرگ شدی، خودت می‌فهمی من چرا سیاه پوشیدم.»
«یعنی الآن حالیمون نمی‌شه؟»
«شاید بشه، شاید نشه.»
مرد از گوشه صورت زن نگاهش به عکس دخترك افتاد. جدی شد. گرفت نشست روی صندلی، خیره جاده روبرو.
«بگم آقا ناظم بیاد پدرتو درآره؟»
«پدرم دراومده یه بار.»
زن برگشت نگاهش کرد. خنده روی لبش خشکید. صورت مرد پُر از رَدّ قطره‌های عجول اشك بود.
زن گفت: «نمی‌خواستم ناراحتت کنم.»
«مهم نیست.»
«سیگار هست تو کیفم اگه می‌کشی.»
مرد دست برد کیف را برداشت، بازش کرد. نگاهی به کیف کرد، نگاهی به زن. کیف را بست انداخت سر جای اولش.
«حوصله سیگار ندارم الان.»
«حوصله منو چی؟»
«ما داریم خیلی چیزهارو فراموش می‌کنیم، عمقزی. چرا سیاه پوشیدی بازهم؟»
«دلت خنك می‌شه هی بم بگی عمقزی؟»
«مگه نیستی عمقزیم؟»
«هستم، ولی مادر بچه‌ت هم هستم.»
«هستی؟»
«خب بودم.»
«بودی؟»
«چی می‌خوای بگی؟ باز می‌خوای لوس بازی درآری؟»
«من که چیزی نگفتم.»
«خب همین که هی می‌گی هستی بودی، خودش چیزه دیگه، خودش...»
و برگشت طرف مرد: «راستی من یه فکری کردم. خواستم بگم...»
و نگاه به مرد کرد و به کیف پشت سرش.
«ناراحت شدی از چیزی؟»
«چرا باید ناراحت شم؟»
«آخه وقتی بُغ می‌کنی می‌شینی حرف نمی‌زنی، آدم فکر می‌کنه ناراحتی از دست کسی.»
«نیستم هستم. هستم نیستم.»
«لوس نشو. دارم جدی حرف می‌زنم.»
«من هم جدی گفتم.»
«آدم نمی‌دونه چه جوری بات حرف بزنه، نه می‌شه فهمید چی می‌خوای، نه می‌شه فهمید چی می‌گی، بعد از این همه سال.»
«من دارم حرفمو راحت می‌زنم. مثل الان، که می‌خوام بگم چرا دادی عکس بچه رو بکشن رو ماشین.»
«من مادرم، اردوان. نمی‌تونم فراموشش کنم.»
«من چی؟ می‌خوای به رخ من بکشی که دارم فراموشش می‌کنم؟»
«کور شم اگه همچی قصدی داشته باشم.»
«پس چرا همه نشونه‌هاشو آویزون می‌کنی به خودت، همه جا همراه خودت می‌آریشون؟ چرا رفتی موهاتو طلایی کردی، چشمهاتو سبز؟»
«باید مادر باشی تا بفهمی.»
«دست از شوخی بردار، عمقزی جان. اینجا کلاس درس نیست. همین قدر که آدمم می‌فهمم چی می‌گی، می‌فهمم چی می‌کشم، اما تو...»
«می‌خوای بگی نمی‌فهمم؟»
«می‌خوام بگم داری زجرم می‌دی.»
«مگه زبونم لال تو سربه‌نیستش کردی که من بخوام با حرفهام...»
مرد ماهرخ رفت طرف زن.
زن گفت: «معذرت می‌خوام. نمی‌خواستم بگم تو...»
مرد زد رو عروسك آینه جلو.
«نگه دار، عمقزی جان. گشنه‌م شد گمونم.»
ماشین ایستاد. مرد رفت چند تا سیب و انگور و چیزهای دیگر آورد، نشست جلو، نشست به خوردنشان. زن راه افتاد. تند می‌راند. مرد سیبی پوست کند، چهار قاچش کرد، نصفش را خودش خورد، نصفش را گذاشت تو دهان زن. زن دست مرد را گرفت، نگاهش کرد، بوسیدش. مرد دستش را پس کشید.
«از این کارها کردی نکردی آ.»
زن نگاهش کرد، با لبخند.
«دفعه آخرت باشه خلاصه. تفهیم آ.»
«اوهوکی. آقارو باش.»
مرد پوست سیبها را ریخت رو سرزن. پوستها همان جا ماند.
«اوهوکی. خانمو باش.»
«داشتم فکر می‌کردم می‌شه رفت یکی رو اجیر کرد که بره رد قاتل بگرده، گیرش بیاره، دخلشو همون جا که گیرش آورد بیاره. به پلیس که نمی‌شه اطمینان کرد. مگه چی کار کردند تا حالا برامون، جز یه پروندهٔ گندهٔ بی‌قاتل؟»
«همچی بی هیچی هم نبوده.»
«چه خوش باوری تو به خدا. یك سال از، تو چطور می‌تونی، چطور به خودت اجازه می‌دی این قدر خوش‌باور باشی؟ من، تو، به خدا یه مرگیت هست.»
«تو چی؟»
«خودتو نزن به اون راه. می‌دونم می‌دونی.»
«چی رو؟»
«من خر هستم، اما نه اون قدر که تو فکر می‌کنی.»
«خب پس داریم به نتیجه می‌رسیم. فکر استخدام قاتل فکر خوبیه.»
«جدی گرفتی حرفمو؟»
«تازه می‌تونه خیلی هم خشن باشه این قاتل. با سبیل چخماقی، یغور، صورت زخمی، چشمهای سبز، چاقو به دست.»
سرعت ماشین کم شد. کمتر و باز هم. ماشین رفت ایستاد کنار جاده.
«نمی‌تونم. دیگه نمی‌تونم برونم.»
«قرار نشد بزنی زیر قرارمون. رانندهٔ این

ماشین...»
«فقط مثُم. می‌دونم. ولی دیگه نمی‌تونم. من عزادارم.»
«چرا هی عزاداریتو تو چشم آدم می‌کوبی؟ مگه من نیستم؟»
«امان از دست تو پسر!»
راه افتاد، با سرعت. مدتی فقط سکوت فاصله نگاه هر دو را پر می‌کرد.
زن گفت: «از اون انگورهات نمی‌دی من هم کوفت کنم؟»
«قرار شد به خودمون فحش ندیم. یادت رفت؟»
«آخه الان فقط دلم می‌خواد کوفت کنم.»
«شما خیلی غلط کردید. باید میل بفرمایید.»
وحبه‌های سرخ انگور را دانه‌دانه گذاشت تو دهان زن.
زن گفت: «اینها دونه‌های اشکند. سرخ و گرد و تُرد.»
«فقط شور نیستند.»
«می‌گن ازشون می‌شه معجونی ساخت که عقل از کله آدم می‌پرونه. بش می‌گن شراب. می‌گن تلخه.»
«خاصیت اشک بودنشه.»
«اشک کی بوده؟»
«اشک بابا آدم.»
«چرا این قدر ترد؟ چرا این قدر شور؟ چرا این قدر سرخ؟»
«از دست ننه حوا.»
«چی کار کرد مگه؟»
«می‌گن سیب خورده یا گندم. درست یادم نیست. میوه ممنوع بوده.»
«بیچاره ننه حوا.»
«بیچاره بابا آدم.»
«بهشتشونو خیلی گرون فروختند.»
«جهنمو چی؟ ارزون نخریدند؟»
«حرفهاتو بعضی وقتها نمی‌فهمم.»
«خودم هم خیلی وقتها نمی‌فهمم. می‌بینی از دست خودم چی می‌کشم؟»
«از دست من چی؟»
«از دست تو که کچل شدم، ببین!»
و دست روی طاسی سرش کشید.
«دست از سر کچلمون هم نمی‌خوای برداری، این جور که بوش می‌آد، حالا حالاها.»
«انگار خیلی دوست داری دست از سر کچلت بردارم.»
«چی؟»
«فقط هم به خاطر عفت.»
«به مُرده چه دخلی داره؟»
«نه به خاطر مرده بودنش. به خاطر نبودنش. اگه بود، الان شیرین‌زبونی می‌کرد برامون.»
«تقصیر من نیست که اون الان اینجا نیست.»
زن برگشت نگاهش کرد. سرعتش کم شد. گفت:
«پس تقصیر، یعنی می‌خوای بگی تقصیر...»
و ترمز کرد. نگاهش آتشریز بود. در را باز کرد، دوید رفت ایستاد کنار دره‌ای که جاده‌اش پیچ می‌خورد می‌رفت تا آن بالاها و بعد تو سبزی درختها و پیچ واپیچهای جاده‌های دیگر گم می‌شد. زن نشست کنار دره، روی سنگی بزرگ.
مرد دید زن دارد هق می‌زند. گفت، به خودش:
«گمونم حالا وقتشه.»
نگاه به کیف زن هم کرد.
«جای خوبی هم نگه‌داشت. لب دره، بالای رودی دیوانه.»
کیف را باز کرد، نگاه به چاقوی توی کیف زن کرد.
«یعنی از پسش برمی‌آم؟ می‌تونم بتونم؟»
سیبی را برداشت دندان زد. صداش پیچید تو گوشش.
«عجب سیب ترد شیرین پرسروصدایی!»
آمد ایستاد روبروی زن. کیف را انداخت کنار پاش.
«یادت رفت کیفتو برداری. بش خیلی احتیاج داری. یعنی بهتره بگم بش احتیاج پیدا می‌کنی.»
زن دماغش را کشید بالا. گفت: «کی فهمیدی؟»
«خیلی وقته.»
«برای همین هی می‌رفتی آزمایش، یواشکی؟»
«شاید.»
«شاید؟»
«خب حتماً.»
«می‌خوام بدونم دقیقاً از کی فهمیدی؟»
«دقیق دقیق می‌خوای بدونی؟»
«دقیق دقیق دقیق دقیق می‌خوام بدونم.»
«باشه، بت می‌گم. از وقتی که بم نگفتی اکبر، هم تو هم ننه‌ت.»
«پس اون جورها هم که فکر می‌کردم احمق نیستی.»
«بالاخره آدمیزادم. شیر خام و از این چیزها خورده‌م.»
«چرا به پلیس نگفتی؟»
«چرا باید بگم، وقتی خودم می‌تونم اون قاتل سبیلوی یغور باشم؟»
«پس خودت خیلی وقته خودتو استخدام کردی.»
«یه هفت هشت ده سالی می‌شه.»
«از همون شب اول می‌دونستی؟»
«نه درست از همون شب اول.»
«چرا تحملم کردی؟»
«دلیلی نداشت تحملت نکنم.»
«حالا چی؟»
«حالا هم.»
«چرا نقشه کشیدی بیاریم بیرون شهر، ببریم سر به نیستم کنی؟»
«من همچی قصدی نداشتم. ندارم هم. اینو می‌تونی از کیفت بپرسی. اگه بازش کنی می‌فهمی چی می‌گم.»
«شاید دلم می‌خواسته تو پیشدستی کنی.»
«ممکنه.»
«لوس نشو.»
«اینجا دیگه وقت لوس شدن نیست.»
«تو رو دیگه نمی‌تونستم، مثل عفت...»
«پلیسها این عقیده رو نداشتند. می‌گفتند باس مواظبت باشم.»
«اونها هم فهمیده بودند؟»
نداشتم بیشتر بفهمند. فقط تونستم ثابت کنم یه کم خل و چلی.»
«یه کم؟»
«با تخفیف ویژه حساب کردم.»
«چه کاسب خوش انصافی!»
«حالا دیگه نوبت منه که بگم لوس نشو.»
زن بلند شد ایستاد، آمد جلو، چشم در چشم مرد. هر دو نگاه به هم کردند، ثانیه‌ها، دقیقه‌ها، ساعتها، سالها، قرنها.
زن گفت: «می‌خوای چی کارم کنی؟»
«اول یه سیب می‌دم بخوری، بعد هم دره رو نشونت می‌دم، ولت می‌کنم می‌رم. می‌دونم این قدر عاقل هستی که بدونی باید چی کار کنی. زیاد هم ناراحت نمی‌شم. می‌دونم این قدر عاقل هستم که به همه بگم فقط یه کم خل و چل بودی، فقط به اندازه یه بار مردن. بعد هم. گمان نکنم دیگه بعدی وجود داشته باشه.»
«چقدر تمرین کردی این حرفها رو بم بزنی؟»
«یه هفت هشت ده سالی می‌شه.»
«خیلی تمرین کردی، ولی باز لو رفتی. نقشتو خوب بازی نکردی.»
«دوست ندارم هُلت بدم. دوست دارم خودت تموم سعی خودتو بکنی، لااقل برای آخرین لحظه عمرت عاقل باشی. این فرصتو از خودت نگیر.»
«می‌دونستم نمی‌تونی.»
«می‌دونم می‌تونی.»
«خوب منو شناختی.»
«اما دیر.»
«تو که هفت هشت ده سال پیش منو شناختی.»
«دیر نیست این هفت هشت ده سال لعنتی من و تو؟»
«زود هم نیست. لااقل می‌تونستی کاری کنی که اون طفل معصوم تلف نشه با دستهای من.»
«شاید من هم بدم نمی‌اومده تلف شه.»
«می‌فهممت. هیچ کس نمی‌تونه ببینه یه حرومزاده نشسته پای سفره‌ش، بش می‌خنده، بش می‌گه بابا، بابا، بابا. بش می‌گه قاقالی‌لی بخر برام.»
«بعضی وقتها فکر می‌کنم زیاد هم خل و چل نیستی.»
«مثل حالا؟»
«مثل همون وقت که عفتو کشتی.»
«خودمو می‌گی یا دختره رو؟»
«چه فرقی می‌کنه.»
مرد سیبی از جیبش درآورد گذاشت کف دست زن. زن دندان به سیب زد. نگاهش کرد.
مرد گفت: «درست و حسابی عاقل باش. نذار کسی بفهمه این حرفها بینمون پیش اومده.»
«چطوری می‌شه عاقلتر نبود، به نظر تو؟»
«می‌شه کلاه گیس مسخره طلاییتو درآری، بری خاکمالش کنی، پرتش کنی تو جاده. آن مردمکهای سبز قلابی رو هم می‌تونی درآری بذاری رو سنگ، زیرش با خون خودت بنویسی این چه گُهی بود من خوردم.»
«فقط همین؟»
مرد ساکت شد. رفت سنگی برداشت، پرت کرد انداخت تو دیوانگی رود. داد زد: «چرا خودتو شکل اون مردک، شکل اون دخترک درآوردی؟»
«نمی‌تونستم درنیارم وقتی جزیی از وجودم بودند هردوشون.»
«پس من اینجا چه کاره بودم؟»
زن سکوت کرد.
مرد گفت: «لولوی سرخرمن؟»

«چی بگم؟»
«چیزی نگو. فقط بپر پایین.»
«پریدن که.»
«می‌دونم. رو به بالا نیست. این دفعه نیست.»
«جهنمی به این ارزونی ندیده بودم تا به حال.»
«بالاخره باید می‌دیدی.»
«تو چی؟»

مرد ساکت ماند. لب لرزه گرفت. زن رفت ایستاد کنار دره. مانتوی مشکی‌اش را کند. انداخت کنارش. لباس سفید توری‌داری تنش بود. مرد عرق کرد. زن دست برد روسری مشکی‌اش را از سرش برداشت، انداخت کنار پاش. مرد عرق بیشتر کرد. زن دست برد طرف موهای بلند طلایی‌اش. انگشتهاش فرورفتند تو موهاش. همه موهاش تو چنگش بودند، آویزان دستش. کلاه گیس زن افتاد رو روسری‌اش. زن مو نداشت. سرش سفیدی می‌زد. برگشت نگاه به مرد کرد.

«همه اینها به خاطر تو بود. دوست داری باور کن، دوست نداری باور نکن. عقلتو کشتم، چون فهمیده بودم فهمیده‌ای. نمی‌خواستم عذاب بکشی. نمی‌خواستم عذاب وجدان داشته باشی. می‌خواستم راحت باشم کنارت. می‌خواستم مرد زندگیم باشی. می‌خواستم دیگه فکرشو نکنم که بالاخره یه روزی می‌ری آزمایش، می‌فهمی بچه‌دار نمی‌شی. حالا که رفتی، دیگه جای من تو دل تو نیست. چه دیوونه باشم چه نباشم باس برم. راست گفتی.»
«دیوونه‌م نکن.»
«یه خواهش دارم ازت فقط.»
«وسعم نمی‌رسه قبول کنم.»
«برای یه بار هم که شده، صدام بزن ترلان.»
«نمی‌تونم.»
«فقط یه بار. خواهش می‌کنم.»
«زجرم نده.»
«خواهش زیادی نیست برای کسی که دم مرگه.»

مرد رفت ایستاد کنار زن. نگاه دوری به رود دیوانه کرد.

«شماها هیچ وقت بم نگفتید اکبر.من چرا باید بگم ترلان؟»

زن آه کشید. چشمهاش را از خوشحالی بست، و گفت: «حالا دیگه راحت می‌میرم.»

مرد داد زد: «نه.»

و دوید طرف زن. زن خودش را رها کرده بود. مرد دست زن را گرفت کشید طرف خودش. زن آویزان ماند میان زمین و آسمان. داد زد: «ولم کن راحتم کن.»

«نباس زجر بکشی. قول دادم به ننه‌ت. سعی کن بیای بالا.»
«نمی‌خوام.»
«سعی کن بخوای.»
«نمی‌تونم.»
«ای دختر بد.»

و زور بیشتر آورد، زن را کشید بالا. با زجر و عرق بسیار. هر دو نشستند روبروی هم، به نفس نفس زدن.

«چرا نذاشتی بمیرم؟»

مرد فقط نگاهش کرد.

«دوستم داری هنوز؟»

مرد دست گذاشت رو لب زن.

«حرف نزن. فقط بذار نگاهت کنم.»

و نگاهش کرد، طولانی.

مرد گفت: «چرا همیشه این طوری نبودی؟ چرا چشمهای سیاهتو، موهای سیاهتو ازم دریغ کردی؟»

زن خواست چیزی بگوید. مرد باز دست روی لبش گذاشت.

مرد گفت: «بلندشو بریم!»
«کجا؟»
«کجا قرار بود بریم؟»

زن نگاه به دیوانگی رود کرد.

مرد گفت: «بی‌رحم نباش.»

و بلند شد رفت همه آن چیزهایی که زن از خودش دور کرده بود، انداخت تو رود.

«بالاخره این رود دیوونه باید یه چیزی‌رو با خودش می‌برد. چه بهتر که خاطره‌های مسخره‌مونو ببره. مگه نه؟»
«چرا نذاشتی بمیرم؟»
«لوس نشو. بلندشو بریم.»

هر دو رفتند کنار ماشین.

مرد گفت: «می‌ذاری من برونم؟»
«فقط به شرط یواش راندن.»

مرد داشت می‌راند، با سرعت، و صورتی پر از عرق.

زن گفت: «گرمته؟»
«خیلی.»
«نمی‌خوای یه فکری برا گرما بکنی؟»

مرد نگاه به زن کرد، برای چند لحظه، و گفت: «یه فکرهایی تو سرم هست. منتظر اجازه تو بودم.»

و رفت کنار جاده نگه داشت. به زن گفت بیاید از ماشین بیرون. سنگهای کنار جاده را هم نشانش داد.

«اینها خوبه؟»
«هرچی تو بگی خوبه.»

مرد و زن تو ماشین بودند، بی‌شیشه‌ها، بی‌نقش رنگی صورت دخترك.

زن گفت: «یه احساس عجیبی دارم، اکبر. فکر می‌کنم دیگه از اوزون برون بدم نمی‌آد. کِی می‌رسیم چالوس برای ناهار؟»

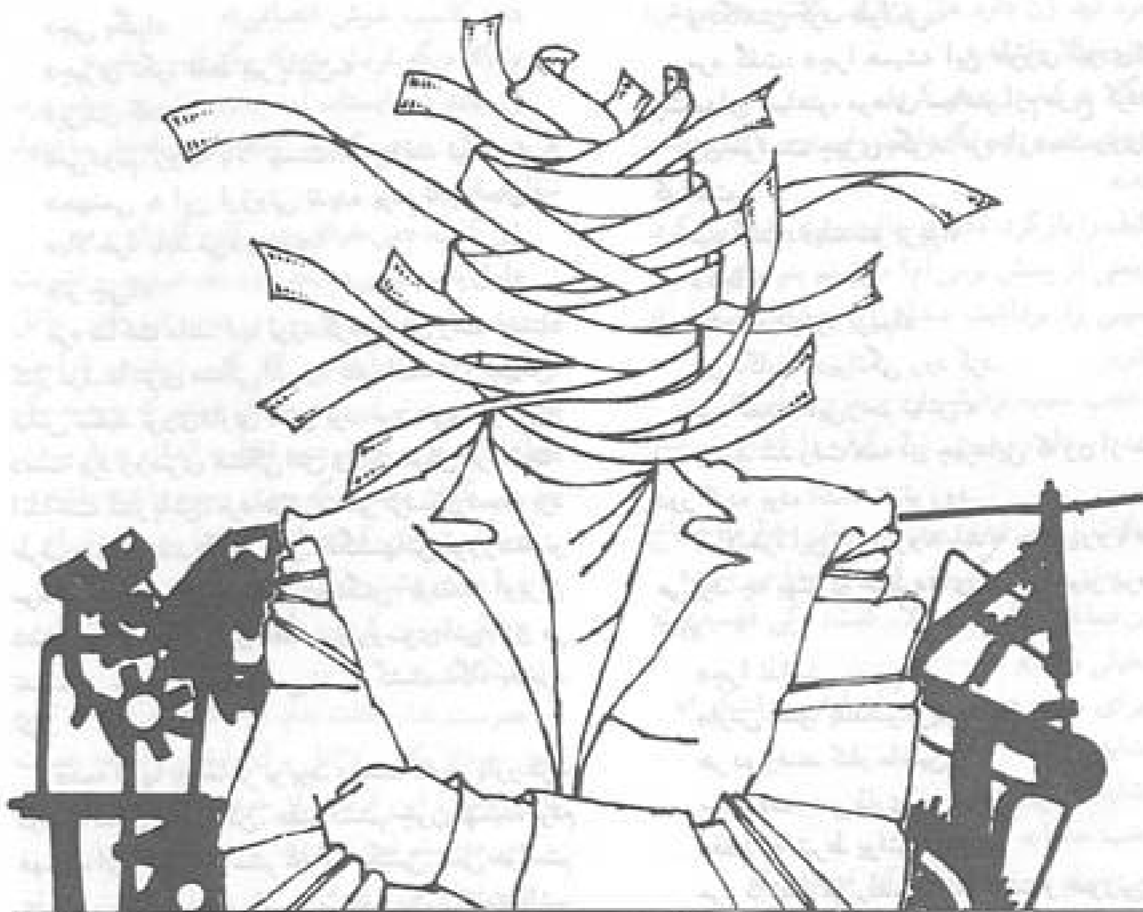
مرد نگاهش کرد. گفت: «راحتم کردی، عمقزی.»

زن گفت: «تو هم منو.»

و زیپ خیالی دهانش را کشید. حس کرد باید چشمهاش را لوچ کند. کرد.

۱۶ تیر ۷۲
ورامین





حکمت سینما

● شهید سیّد مرتضی آوینی

مقدمه

سال ۱۳۶۸ در بنیاد سینمایی فارابی، هر هفته جلساتی برپا می‌شد که درآنها مباحث مختلف هنر و ادبیات و سینما از سوی صاحبنظران مورد بررسی قرار می‌گرفت. شهید «سیدمرتضی آوینی» از جملهٔ صاحبنظرانی بود که در تابستان این سال برای جلسات مذکور دعوت شد. ایشان تحت عنوان «حکمت سینما» طی پنج جلسه مباحثی را مطرح کردند که نظر به اهمیت آنها در آن زمان، قرار بود مطالب هر جلسه آماده و تنظیم شده و در هر شمارهٔ «بولتن سینمایی»، نشریهٔ داخلی بنیاد سینمایی فارابی، یکی از آنها منتشر شود.

جلسهٔ اول این سلسله سخنرانیها از نوار پیاده شد و برای ویرایش و بازنگری نهایی در اختیار شهید آوینی قرار گرفت. ایشان نیز آن را بازنویسی و آمادهٔ انتشار نمودند که در نهایت در «بولتن سینمایی» منتشر شد.

مطالب جلسات بعد نیز به مرور از نوار پیاده شد و در اختیار ایشان قرار گرفت. ولی گرفتاریهای کاری زیاد شهید آوینی مجالی برای آماده‌سازی قسمتهای بعدی فراهم نساخت و مطالب و نوارها در انتظار فرصتی مناسب باقی ماندند. در همین ایام عمر «بولتن سینمایی» نیز به پایان رسید و امکان انتشار آنها در بولتن منتفی شد.

«فصلنامهٔ سینمایی فارابی» به منظور یاد کرد و بزرگداشت آن شهید عزیز، قسمت اول این سخنرانیها را که مورد بازنگری و ویرایش ایشان هم قرار گرفته، برای این شمارهٔ خود که مصادف با ایام بزرگداشت شهادت اوست در نظر گرفته است.

بدیهی است چون نشریهٔ داخلی بنیاد سینمایی فارابی در تیراژی بسیار محدود منتشر می‌شد، این مطلب به نظر بسیاری از علاقه‌مندان به سینما و آن شهید عزیز نرسیده است.

تصوری که از پیش دربارهٔ جمع حاضر داشتم این بود که آنها عده‌ای از دوستان هستند که دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی تحقیق می‌کنند و قصدم نیز آن بود که تذکراتی را در این باره با آنان در میان بگذارم؛ اما وقتی با اعلانی که زده بودند برخوردم، دیدم عنوانی که برای این بحث گذاشته‌اند «حکمت سینما» است. عنوانی که انتخاب شده خیلی بزرگتر از آن چیزی است که من توقع داشتم و باید بگویم، این کلاهی است که بر سر ما گشاد است؛ اما به هر تقدیر، حسب‌الامر دوستان، آنچه را به نظرم می‌رسد در ذیل تذکراتی چند عرض می‌کنم. امیدوارم که مرضی خدا واقع بشود و نیز مورد استفادهٔ دوستان قرار بگیرد.

۱ـ اولین تذکری که می‌خواستم عرض کنم این است که تمدن امروز اصلاً محصول فلسفه است: شجره‌ای است که ریشه‌اش فلسفه است و بالتبع همهٔ لوازم و محصولات تمدن امروز موالید فلسفه هستند: و نیز سینما، چه آن را همچون هنر بنگریم و چه همچون صنعت. ممکن است ارتباط آنچه به مثابه ثمرهٔ این تمدن در خارج محقق شده است با ریشه‌اش، یعنی فلسفه چندان واضح نباشد. یعنی فی‌المثل نتوان از همان آغاز نسبت ماشین رختشویی را با فلسفه پیدا کرد اما در باطن امر با کمی تأمل همراه با تفکر در سیر تاریخی تمدن غرب خواهیم دید که این تمدن و لوازمش ثمرات درخت فلسفه هستند. مگر گلابی چقدر با اصل درخت خویش شباهت دارد؟ باغبان است که این تناسب و تشابه را باز می‌یابد نه هر ناآشنایی که نظر در باغ کند.

اینکه اصلاً چرا من به این تذکر پرداخته‌ام علتی دارد و آن اینکه ما در آغاز قرن پانزدهم هجری قمری،

با واقعهٔ عظیمی در کرهٔ زمین مواجه هستیم که انقلاب اسلامی است و اعتقاد این حقیر بر آن است که با این انقلاب، سیر اضمحلال و فروپاشی تمدن غرب، از نقطهٔ عطف تاریخی خویش گذشته و در قوس نزول افتاده است. تاریخ آینده، تاریخ غرب نیست، تاریخ اسلام است و البته این مدعا نیاز به توضیح بیشتری دارد که برای حفظ اجمال و ایجاز باید از آن درگذریم.

با این فرض، در آینده، میان ما و غرب مبارزه‌ای همه جانبه درگیر خواهد بود که هنوز بیش از یك دهه از پیروزی انقلاب اسلامی نگذشته، آثار آن در سراسر دنیا مشهود است. این مبارزه تنها نظامی نیست و مبارزهٔ نظامی در حقیقت، جلوهٔ آن مبارزهٔ فرهنگی است که میان ما درگیر است، مبارزهٔ فکری و فلسفی. مبارزهٔ نظامی فقط ظاهر این مبارزه است و در باطن جنگی بسیار عظیمتر در جریان است که تعبیر من از آن «جهاد فکری» است. لازمهٔ پای نهادن در این مبارزه آن است که ما ماهیت غرب را بشناسیم و نسبت میان آثار و لوازم تمدن غرب را با ریشه‌هایشان پیدا کنیم و این جز از طریق فلسفه ممکن نیست، چرا که اصلاً غرب و تمدن منتسب به آن، مولود فلسفه است.

از آغاز قرون جدید، یعنی در رنسانس، بنیان فکری تمدن حاضر با رجوع به تفکر فلسفی یونان گذاشته شد و هر آنچه اکنون وجود پیدا کرده، موجودیت خویش را مدیون این بنیان نخستین و بسط تاریخی آن است؛ پس ما خود را بی‌نیاز از فلسفه ندانیم. بسیاری از ساده‌انگاریهایی که در برخورد با غرب وجود دارد ناشی از این عدم شناخت است که جز به مدد فلسفه علاج نمی‌شود و اصلاً کسی که غرب را بدون عنایت به بنیانهای فلسفی آن بنگرد، امکان تحقیق در ماهیت آن را پیدا نمی‌کند و به تبع آن، لزوم این مبارزه را نیز درنمی‌یابد.

البته در باب این مسئله که انسان برای رسیدن به حق بالذات محتاج به خواندن فلسفه باشد، سخن بسیار است و نگفته روشن است که انسان برای طی طریق حق، ضرورتاً نیازمند به فلسفه نیست؛ اما سخن ما در مبارزه با غرب است. وقتی می‌گوییم غرب، شرق سیاسی را هم در نظر داریم؛ مارکسیسم و کمونیسم نیز مظاهری از همان تفکر واحدی است که در غرب حاکم است. اینها همه ثمرات و شاخ و برگ درختی هستند که ساقه‌اش «اومانیسم» است.

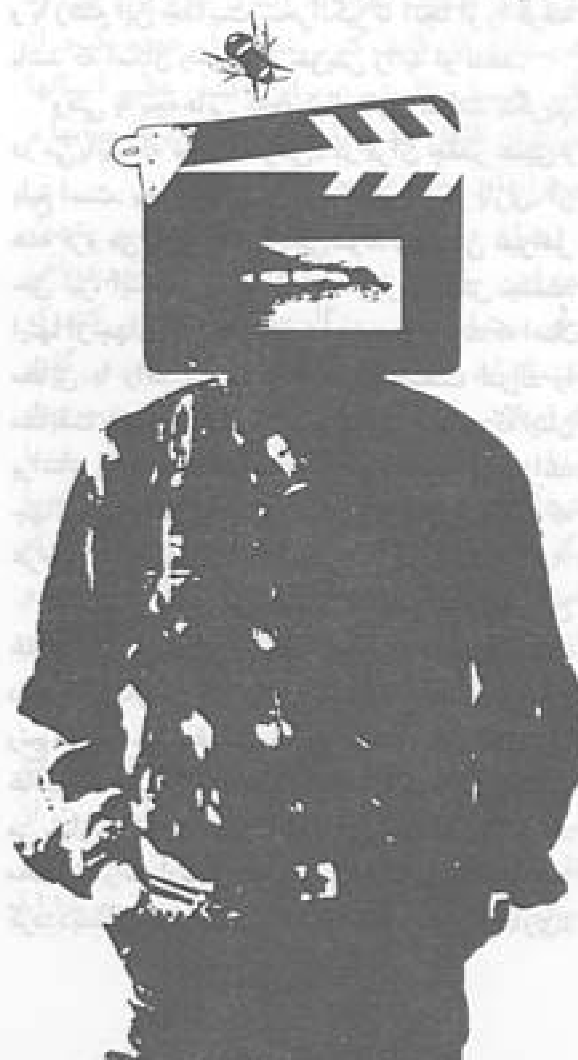
برای مثال، اخیراً در یکی از همین مجلاتی که این روزها انتشار پیدا می‌کند سخنی دیدم که یکی از انتلکتوئلهای پیر این جامعه گفته بود: اینکه «روشنفکر مدافع چیزی نیست». اگر با پشتوانهٔ تفکر فلسفی غرب به سراغ این سخن نرویم، اصلاً امکان درك آن برای ما موجود نیست. ما با این تفکر مخالفیم اما بنیان این مخالفت باید بر مبنای شناختی که از این سخن داریم بنا شود ـ اگرچه بی فایده است. ممکن است گویندهٔ این سخن، فلسفه نداند که همین‌طور هم هست؛ اما این سخن که از دهانش برآمده، لزوماً فلسفی است چرا که از دهان کسی برآمده که شخصیتش را مدیون غربزدگی است. هیچ یك از نحله‌های فکری یا حتی محصولات تکنیکی این تمدن را جز با فلسفه نمی‌توان بررسی کرد و به اعتقاد اینجانب بخشی از روشن‌بینی معجزآسای حضرت امام(ره) در برابر غرب نیز از اینجا مایه گرفته است که ایشان ید طولایی در فلسفه و عرفان نظری دارند؛ و البته بنیان اصلی احاطهٔ حکیمانهٔ ایشان را بر همهٔ مسائل باید در جای دیگر جستجو کرد که در اینجا محل بحث ندارد.

۲ـ تذکر دومی که می‌خواستم عرض کنم این است که بشر امروز، وجود انسان را عین حیوان می‌داند. تعریفی که قدما از انسان داشتند یعنی «حیوان ناطق» با آن تعریفی که بشر غربی از انسان دارد، به طور کلی متفاوت است. قدما نطق را فصل وجود انسان از حیوان می‌دانستند و نطق را، حقیقتی که چون در وجود بشر تحقق یابد، تحولی ذاتی و ماهوی اتفاق می‌افتد و انسان از نظر تعالی وجود، به مرتبه‌ای می‌رسد که دیگر نمی‌توان او را حیوان دانست.

در حکمت اسلام، نفس انسان را نفس ناطقه می‌نامند و این نطق را نباید فقط به معنای ظاهری «سخن گفتن» گرفت. سخن گفتن انسان ریشه در تفکر و تعقل او دارد، چنانکه لفظ «منطق» را هم از ریشهٔ نطق گرفته‌اند. اما امروزه به تبعیت از تفکر غربی، بشر را اصالتاً با رجوع به حیوانیت او معنا می‌کنند.

اگر توجه بکنیم که تمدن غرب و آثار و لوازمش، در ذیل این تعریف قرار دارد، امکان تحقیق در ماهیت آن از دست می‌رود. اگر انسان اینچنین تعریف شود، آثار این تعریف در همهٔ اموری که مربوط به انسان است ظاهر خواهد شد، به نسبت قرب و بعد؛ مثلاً در علوم انسانی این تأثیرات ظهور بیشتری دارد تا علوم تجربی. در اقتصاد امروز بنگرید که نیازهای حیوانی وجود بشر را اصل می‌گیرند یا در تعبیر آنها از آزادی.

اشتباه در تعریف انسان، کار را به آنجا کشاند که امروز بعد از چند قرن، انسان به یك ازخود بیگانگی ذاتی دچار آمده و به نوعی حیوان اجتماعی تبدیل شده است. این اصلاً تفاوت اصلی دوران ماست با دورانهای دیگری که بر کرهٔ زمین گذشته است. تفاوت اساسی آنجاست که پیش از این عصر، چه بسا انسانهایی وجود داشته‌اند که این تعبیر در موردشان مصداق داشته؛ انسانهایی که از حقیقت وجود خویش دور افتاده بوده‌اند و غیراهل حق، همه اینچنین‌اند؛ اما هیچ‌گاه کار به آنجا نرسیده که در



تفکر غالب بشریت، این تعریف وارونه پذیرفته شود و مثل امروز همهٔ تأسیسات و مناسبات و معاملات اجتماعی بر همین اساس وارونه، بنا شود.

بعد از چند قرن اکنون در غرب آثاری مشهود است دال بر اینکه آنها به پایان راه رسیده‌اند و وقت آن است که به این اشتباه کلی خویش در تعریف انسان پی ببرند و توبه کنند و به اعتقاد اینجانب این «عصر توبهٔ بشریت» با انقلاب اسلامی ایران آغاز شده است و هرچه بگذرد ما با تحولات اجتماعی و سیاسی عمیقتر و وسیعتری دال بر یك توبهٔ کلی به سوی دین و دینداری و حق‌پرستی مواجه خواهیم شد. قرن آینده، اینچنین قرنی است و آثار اولیهٔ آن نیز از هم‌اکنون ظهور یافته است.

انسان را باید همچنان که در حکمت اسلام مطرح است با نفس ناطقه از حیوان جدا دانست و اصل در وجود انسان، همین روح است که متعالی و الهی است. بین انسان و حیوان نسبتی که غربیها قائل‌اند برقرار نیست و اگر ما برای خصوصیات حیوانی وجود انسان قائل به اصالت شویم، باعث دوری انسان از وجود حقیقی خودش خواهد شد؛ آنچنان که اکنون در غرب رخ داده است.

۳ـ تذکر سومی که باید عرض کنم، مستقیماً راجع به خود سینماست. اگر سئوال این باشد که «چه چیزی سینما را از این جذابیت برخوردار کرده است؟» باید در جواب گفت: «توهم واقعیت». اما ما معنی توهم واقعیت را نمی‌توانیم بفهمیم، مگر اینکه بدانیم این جذابیت چه چنگ‌آویزی در درون ما دارد. هرآنچه بیرون از ما، ما را به خود جذب می‌کند، اگر نسبتی با وجود ما نداشته باشد و چنگ‌آویزی در وجود ما نیابد تا خود را به آن بیاویزد اصلاً ما به طرفش نخواهیم رفت. این توهم واقعیت چیست، چگونه ایجاد شده و چه خانه‌ای در درون ما دارد که ما را به خود جذب می‌کند؟ جستجوی جواب این سئوالها برای شناختن ماهیت سینما لازم است و البته ما در طی این یك جلسه نمی‌توانیم به همهٔ سئوالها جواب بدهیم و فقط طرح سئوال می‌کنیم، چرا که در خود این سئوالها نیز تذکراتی بسیار جدی وجود دارد.

اگر این توهم واقعیت یا واقعیت سینمایی، سیری داستانی به خود نگرفته بود، بازهم اینهمه جذابیت نداشت. جذابیت سینما در آنجاست که چنگ‌آویزهایی در فطرت ما یافته است و فی‌المثل دربارهٔ داستان باید گفت که بشر از آنجا که در نسبت بین مرگ و زندگی و مبدأ و معاد و نسبتی که بین او و زمان برقرار می‌شود وجود پیدا می‌کند، به سیر داستانی و قصه و تاریخ گرایش دارد و به همین علت است که جذابیت قصه و داستان و تاریخ برای انسان امری فطری است یعنی ریشه در فطرت انسانی دارد. اگر بشر نمی‌مرد و جاودانه بود، علاقه‌ای هم به قصه و تاریخ نداشت. یکی از مهمترین صفاتی که واقعیت سینمایی را از جذابیت فعلی برخوردار کرده، سیر داستانی است و جذابیت سیر داستانی هم در نسبتی است که بین انسان و مبدأ و معاد و مرگ و زندگی وجود دارد.

از داستان گذشته، سینما آن گونه که اکنون در دنیا محقق شده این صفات فطری را اغلب در جهت ضعفهای بشری، خوب شناخته و بر همین اساس رابطهٔ خویش را با انسان بنا نهاده است.

۴ـ تذکر چهارم اینکه سینما یا به عبارت بهتر، تماشای فیلم جز به توسط الیناسیون انسان تحقق پیدا نمی‌کند. الیناسیون را از خودبیگانگی ترجمه کرده‌اند و مصداق اتمّش را در مجانین می‌یابیم. دیوانه‌ها بدون آگاهی از هویت اصلی خودشان، شخصیتی موهوم را برای خود تصور کرده‌اند و در آن فرو رفته‌اند. تعبیر الیناسیون در نحله‌های مختلف فلسفی در غرب معانی مختلفی پیدا کرده است؛ ولی ما بدون توجه به این تفاوتها الیناسیون را به معنایی گرفته‌ایم که با فرهنگ ما بیشتر سازگاری دارد.

دنیا دارالمجانین بزرگی است و بجز اهل حق، یعنی کسانی که بین خود و حقیقت مطلق رابطه‌ای آنچنان که باید برقرار کرده‌اند، همهٔ انسانها کم و بیش و در صورتهای مختلف دچار جنون هستند چون در عوالمی ساخته و پروردهٔ توهمات خودشان زندگی می‌کنند. یکی در جهانی زندگی می‌کند که خدایی ندارد و در آن جهانِ وهمی، یکباره در وسط آسمان، روی یک کرهٔ کوچک صورتهای ابتدایی حیات به وجود آمده و بدون علتی معلوم در یک جهت احتمالی، پیچیده‌تر و پیچیده‌تر شده و کمال یافته است تا اینکه انسان پای به عرصهٔ وجود نهاده و شروع به تفکر دربارهٔ خود و جهان خارج از خود کرده است. دیگری در جهانی زندگی می‌کند که همه مثل گرگ، مترصد دریدن یکدیگر هستند و در چنین دنیایی تنها قانون است که آنها را از تجاوز به یکدیگر باز می‌دارد؛ دنیایی که در آن همه دزدند مگر کسانی که قدرت دزدی ندارند... و اما حقیقت چیست؟ وقتی کسی بدون آگاهی از اینکه هویت حقیقیش چیست خود را ناپلئون می‌داند یا مثلاً بزرگترین روشنفکر جهان سوم، بدون آنکه نگران حقیقت امر باشد؛ این شخص دچار الیناسیون است و از خودبیگانگی به معنای اتمّ در مورد او اتفاق افتاده. تعبیری در قرآن مجید وجود دارد که در ذهن من با این مسئلهٔ الیناسیون یا از خودبیگانگی مربوط است و آن «خوض» است به معنای فرورفتن، «قل الله ثم ذرهم فی خوضهم یلعبون» رهایشان کن تا در این حالت فرو رفتگی و استغراق که دارند، مشغول بازی باشند. همهٔ این تعبیرات محل بحث هستند؛ بحثهایی اساسی؛ اما نه در جلسه‌ای با این محدودیت.

انسانها به طور معمول گرفتار غفلتی هستند که با خوض در امری خارج از خودشان محقق شده است. وقتی انسان در چیزی خارج از وجود خودش فرو برود و در آن غرق شود، از خود غافل می‌شود و به هر تقدیر معنای از خودبیگانگی به نحوی از انحا درباره‌اش مصداق می‌یابد. همهٔ انواع این از خودبیگانگی مذموم نیست، چنانچه انسان در هنگام عبادت نیز در امری خارج از خویش، مستغرق می‌شود. اما ما خدا را، وجودی «غیرخود یا لاخود» نمی‌دانیم که با فنای در وجود او معنای از خود بیگانگی دربارهٔ ما صدق کند؛ خدا غایت الغایات وجود ما و اصل حقیقت هستی است و فنای در وجود او، در واقع امر «بازگشتن به خویش» است. معنای لفظی «توبه» نیز همین است. بازگشت؛ بازگشت به حقیقتی که از آن دور افتاده‌ایم.

آنچه در شریعت مذموم است از خودبیگانگی ذاتی است یعنی فی‌المثل همان امری که امروز دربارهٔ بشریت به طور عام و بشر غربی به طور خاص اتفاق افتاده: انسان به نوعی حیوان اجتماعی و ابزارساز، استحاله یافته است. دیوانه‌ها بیمارانی بیش



نیستند؛ اغلب یک نقص جسمی یا عصبی باعث شده است که جنون پیدا کنند، اما مجانین واقعی آدمهایی هستند که نه فقط نسبت به هویت حقیقی خویش آگاهی ندارند بلکه خود را کس دیگری می‌انگارند. در بعضی از روایات وجود دارد که حضرت رسول(ص) از جایی گذر داشته‌اند، برخورده‌اند به مردمی که دور بندهٔ خدایی جمع آمده‌اند. می‌پرسند که این کیست و جواب می‌دهند که مجنونی است. سخنی می‌فرمایند قریب به این مضمون: او بیماری بیش نیست، مجنون حقیقی کسی است که با تکبر روی کرهٔ زمین راه می‌رود. یک بشر متکبر یا مستکبر مصداق کاملی است برای آن از خود بیگانگی ذاتی که مورد نظر ماست.

قراردادی که بین تماشاگر فیلم و فیلمساز هست، آن است که تماشاگر با پای خودش می‌رود و در فضای تاریکی روی صندلی می‌نشیند و خودش را تسلیم فیلمساز می‌کند تا هر آنسان که می‌خواهد او را در یک واقعیت موهوم غرق کند، آنچنان که درتمام مدت تماشای فیلم اصلاً هویت حقیقیِ خویش را به یاد نیاورد و رجعتی به خویش نداشته باشد. مع‌الاسف میزان توفیق فیلمساز نیز در همین جاست؛ فیلم خوب، فیلمی است که در تمام مدت، تماشاگر را زمین نگذارد و با رشتهٔ این جذابیت سحرانگیز تا آنجا او را گرفته باشد که امکان رجعت به خویش را به او ندهد.

وقتی به بچه‌هایی که در حال بازی هستند بنگریم، در می‌یابیم که تعبیر «خوض» در قرآن چقدر عمیق و بلیغ است. بچه‌ها در نقش موهوم خویش در بازی، آن همه فرو می‌روند که غرق می‌شوند و زندگی غیراهل حق نیز، اینچنین است. بازی موهومی بیش نیست. اینها از جهان خارج از خودشان توهمی دارند که اصلاً مطابق با واقع نیست و ما میزان صحت ادراک را مطابقت با واقع یا نفس‌الامر می‌دانیم. جهانی که اینان براساس شناخت خویش، پیرامون خود آفریده‌اند، جهانی غیرواقعی و خیالی است و از همین روست که عرض کردم جهان دارالمجانین بزرگی است.

۵ ـ تذکر پنجم این است که بشر امروز از این غفلتی که نسبت به حقیقت و وجود حقیقی خویش دارد، استقبال می‌کند. وقتی خودآگاهی انسان با درد و رنج همراه است، غفلت ملازم با لذت است و اینچنین، غالب انسانها جز اولیای خدا، خود را به آن می‌سپارند. در نهادهای اجتماعی بشر امروز، موارد مختلفی از مصادیق و شواهد این مدعا را پیدا خواهیم کرد: دیسکوتکها، کاباره‌ها، میخانه‌ها، شهرهای بازی، قمارخانه‌ها، سینماها، کلوبهای مختلف بیلیارد، بولینگ و بسیاری از بازیهایی که تحت عنوان ورزش پنهان شده‌اند... همه و همه مظاهری هستند از همان معنایی که گفته شد: غفلتکده‌هایی که بشر امروز برای فرار از عقل و اختیار و خودآگاهی ساخته است.

نقطهٔ گرایش انسان به سوی مستی، ترک عقل و اختیار و آسودگی از رنجهای وجود و حیرت و دهشتی است که با آن همراه است. سینما نیز، آنچنان که امروز به طور عموم وجود دارد مفرّی است که بشر برای گریز از خود ساخته است و البته همان‌طور که بعدها عرض خواهد شد، ما سینما را منحصر در این غفلتکده‌ای که امروز کمپانیهای تجارتی فیلمسازی بنا کرده‌اند نمی‌دانیم و برای آن وظایف دیگری نیز قائل هستیم... هر چند آنچه اکنون وجود دارد همان است که گفتیم. بشر در هنگام تماشای فیلمی که همهٔ وجود او را به خود جذب کند، به نحوی از بیخودی و غفلت و مستی دست می‌یابد که بسیار لذتبخش است؛ این لذت است که انسان را به سوی سینما می‌کشاند.

اگر در تعبیرات عرفانی ما، مستی و بیخودی بالاترین مرتبه‌ای است که انسان بدان نائل می‌شود، نباید این هر دو را به یک معنا گرفت. از این نظر بیخودی مقامی همسنگ با ولایت است، چرا که وجود انسان عین ربط و تعلق به حق است؛ اما نفس یا خود، حجاب این تعلق می‌شود و لذا وجود حقیقی انسان هنگامی ظاهر می‌گردد که «خود» او از میان برخیزد. بزرگترین حجاب میان انسان و خدا، خود یا نفس اوست و از همین رو وقتی انسان موفق شود که از خود بگذرد خدا از وجود او ظاهر خواهد شد و این همان مرتبهٔ بیخودی است؛ همسنگ با ولایت. در اینجا همان‌طور که عرض کردم، تعبیر از خودبیگانگی درست نیست چرا که اصلاً بیگانگی واقعی در این خود است که انسان را از خدا باز می‌دارد.

۶ـ تذکر ششم اینکه شاخص اصلی وجود انسان همین عقل و اختیار اوست. حرکت بالاراده درمورد حیوانات نیز تحقق دارد و آنچه انسان را متمایز می‌سازد اختیار است نه حرکت ارادی که حیوانات نیز به یک معنا از آن برخوردار هستند. باز به همین علت است که این اختیار را به همان امانتی تفسیر کردند که انسان از ازل عهده‌دار آن شده است. تماشاگری که با پای اختیار به فضای تاریک سینما می‌رود و خود را در صحنهٔ واقعیت سینمایی غرق می‌کند، اصلاً بدون ترک اختیار امکان پرداختن به فیلم و تماشای آن را پیدا نمی‌کند، یعنی استغراقش در آن واقعیت، موکول به این امر است.

برده یا بنده، به کسی اطلاق می‌شود که از خود اختیار ندارد و از آن آزادی که شاخص وجود بشر است برخوردار نیست. غربیها هم با اینکه آزادی را طور دیگری معنا کرده‌اند اما آن را شاخص وجود بشر می‌دانند. در مقابل لفظ بنده یا برده، کلمهٔ حر یا آزادی وجود دارد. پس انسانی که اختیار ندارد، بنده یا عبد است اما عبودیت نیز، مطلقاً مذموم نیست. عبودیت به معنای ممدوح آن، قلهٔ غایی تکامل و تعالی روح بشر است و مقام عبداللهی همان مقام خلیفةاللهی است.

آنچه هست این است که اگر لازمهٔ تماشای فیلم ترک اختیار و گذشتن از خود و خودآگاهی است، پس این کار فی نفسه نوعی عبودیت یا عبادت است که هم

می‌تواند ممدوح باشد، هم مذموم. میزان حسن و قبح این عمل، در جواب این پرسش است که آیا فیلم جانب حق را نگاه داشته است یا خیر؟

۷ـ تذکر این نکته نیز لازم است که ترک اختیار در هنگام تماشای فیلم مطلق نیست و هرچه تماشاگر بیشتر در واقعیت موهوم پردهٔ سینما غرق شود، از خود و اختیار خویش بیشتر و بیشتر فاصله می‌گیرد و این عمل بیشتر مصداق آنچه گفتیم واقع می‌گردد. از یک سو تماشای فیلم برای انسانهای متکامل اصلاً با ترک اختیار همراه نیست و از سوی دیگر، دربارهٔ کودکان و انسانهای ضعیف‌النفس، سحر و جادوی فیلم تأثیر بیشتری دارد.

تعبیری که یکی از دوستان فیلمساز ما داشت، هیپنوتیزم بود؛ یعنی می‌گفت: «عملی که سینما با انسان می‌کند، هیپنوتیزم است» و او این را از ذاتیات سینما و اصلی‌ترین مشخصهٔ ذاتی آن قلمداد می‌کرد و بشدت اعتراض داشت نسبت به آنان که دربارهٔ جذابیت سینما چند و چون و چرا می‌کنند و می‌خواهند سینما را به سمتی بکشانند که از جاذبیتهای کاذب پرهیز کند. می‌گفت چه کسی می‌تواند بگوید که این جاذبیت کاذب است یا نه و می‌گفت که اصلاً هیپنوتیزم رکن اساسی سینماست و همان چیزی است که سینما از طریق آن محقق می‌گردد.

نتیجه‌ای که او می‌خواست بگیرد در بارهٔ بچه‌ها بود؛ می‌گفت اصلاً سینما وسیلهٔ سرگرمی و تربیت بچه‌هاست و می‌گفت: بزرگترها شخصیت نهایی خود را یافته‌اند و دیگر امکان تحول و تغییر ندارند. سینما مال بچه‌هاست و می‌گفت از طریق سینما ما می‌توانیم نسل آیندهٔ انقلاب را بسازیم. مثالی که می‌آورد در مورد آثار رودیاترکیپلینگ بود؛ هم او که متهم به فراماسونری است: می‌گفت بعد از بیست سال همان قهرمانهای فراماسونر کیپلینگ، تمام سطح ممالک مستعمرهٔ امپراتوری بریتانیا را در جستجوی همان اهدافی که کیپلینگ داشت، پرکرده‌اند. می‌گفت که تأثیر معجزآسای داستانهای او در سادگی و جذابیت آنهاست و بعد این نتیجه را با وضع فعلی خودمان قیاس می‌کرد. می‌گفت: از این جذابیتی که سینما دارد باید استفاده کنیم و نسل آیندهٔ انقلاب را بسازیم، باید اسوه‌هایی را برای جوانان و نوجوانان بسازیم که بعدها در وجود آنها محقق بشوند.

آنچه نقل قول به مضمون کردم در همه وجوه و با همهٔ وسعتش، منتهی به آن مطلبی که مورد بحث بود نمی‌شود؛ قصد حقیر فقط تکیه بر این گفته بود که ایشان هم اعتقاد داشت که تا آن هیپنوتیزم کذایی دربارهٔ تماشاگر اتفاق نیفتد، فیلم و سینما به معنای حقیقی تحقق نمی‌یابد. حالا اگر دقت کنیم خواهیم دید، همان‌طور که بچه‌ها و انسانهای ضعیف‌النفس در برابر سینما کاملاً خلع اختیار می‌شوند، کسانی هم هستند که به راحتی در برابر فیلم از عقل و اختیار خود صرفنظر نمی‌کنند. بنده هم می‌شناسم کسانی را که اصلاً تحمل سینما و تلویزیون راندارند و اصلاً نمی‌توانند خود را به فیلم تسلیم کنند؛ احتراز دارند و می‌گریزند، چرا که شرط اول تماشای فیلم و لذت بردن از آن، این است که انسان از خود خارج شود و در سیر عواطف و احساسات فیلم و حوادث آن شریک گردد و البته مقصود از این خود، «خود بالفعل» یا شخصیت فردی هرکس نیست بلکه مراد شخصیت حقیقی نفس است.

حالا با توجه به این مقدمات می‌خواهم پرسشی طرح کنم و آن اینکه آیا مخاطب سینما عامهٔ مردم نیستند؟ آیا سینما با انسانهای متکامل نیز می‌تواند ایجاد رابطه کند؟ آیا باید هدایت عام و خاص را از هم تفکیک کنیم و در بارهٔ وظیفهٔ پرورشی سینما، بحث کنیم در این معنا که آیا سینما، انسانهای متکامل و خواص را نیز مورد خطاب دارد؟ می‌دانید که اگر در سینما محاوره و مخاطبه‌ای در کار باشد، آن‌گاه فهم و درک مخاطب یکی از موازین اساسی است که باید رعایت گردد. به طور عموم در فیلمهای سینمایی و تلویزیونی بگردید و بعد از خود سؤال کنید که مخاطب عام سینما و تلویزیون کیست.

تأثیرات سینما بر غالب مردم، جوانان و نوجوانان و بچه‌ها واقعاً شگفت‌انگیز است و این واقعیتی است که بسیاری از جوانان، اسوه‌های خویش را از سینما انتخاب می‌کنند؛ اما در عین حال نباید فراموش کرد که این یک حکم مطلق نیست. در همین جامعهٔ خودمان و در همین جایی که اکنون جوانان بالای شهر غایات زندگی خویش را در فیلمهای آمریکایی می‌جویند، در شب بیست و سوم ماه مبارک رمضان، در غالب مساجد پایین شهر، جوانهایی هستند، شانزده، هفده و زیر بیست سال که نشسته‌اند و به خاطر چیزهایی که در چشم آن بالاشهریها موهوم، پرت و اصلاً دور از واقعیت است، زارزار گریه می‌کنندو اسم حضرت زهرا (س) که می‌آید، اختیار از کف می‌دهند.

اینها آن نسبت مورد نظر را با سینما و تلویزیون ندارند، سینما نمی‌روند و اعتنایی هم به تلویزیون و تئاتر ندارند، رمان هم نمی‌خوانند. اسوه‌هایشان را در تاریخ اسلام، ائمهٔ معصومین (ع) و اولیای خدا می‌جویند و اصلاً دنیایشان، دنیای دیگری است. هستند کسانی که اینچنین‌اند و هستند کسانی که آنچنان. اما شکی نیست که چهرهٔ غالب اجتماعات ما را، همانها می‌سازند که بشدت متأثر از تبلیغات رسانه‌های گروهی و فضای جامعه و مخصوصاً تلویزیون هستند، چرا که اکنون تلویزیون می‌رود که بسیاری از وظایف کنونی سینما را برعهده بگیرد. از تأثیر سینما و تلویزیون براین اقشار عظیم انسانها نمی‌توان غافل شد و با کمال جدیت باید جوانها و نوجوانها و مخصوصاً بچه‌ها را دریافت.

همان دوستی که از او صحبت کردیم بشدت اعتراض می‌کرد به اینکه چرا در مقام تئوری‌بافی برای سینما، در این روزگار عده‌ای عنوان می‌کنند که سینما نباید خودآگاهی تماشاچی را نفی کند. می‌گفت که اصلاً سینما با نفی خود آگاهی تماشاگر، موجودیت پیدا می‌کند و وقتی گفته می‌شود که نباید سینما خودآگاهی تماشاگر را نفی کند، مثل این است که ما بگوییم «فیلمی بسازیم که فیلم نباشد» می‌گفت که اصلا این مباحث روشنفکرمآبانه را باید کنار گذاشت و از جذابیتی که سینما دارد باید استفاده کرد برای جذب این نوجوانانی که اکنون آتاری همهٔ زندگیشان را پر کرده است.

البته باید در این معنا تحقیق و تفکر کرد که آیا سینما باید در چه جهتی حرکت بکند. باید دست از نفی خودآگاهی تماشاگر بردارد و یا نه از این سحر و جادو در جذابیت و تأثیر هرچه بیشتر سود بجوید؟ آیا در روی آوردن به جاذبیتهای سینمایی محدودیتی نیست؟ اصلا این جذابیت چیست؟ وقتی انسان به سمت ظرف غذا کشیده می‌شود، مشخص است که چرا؛ معلوم است که غذا چه نسبتی با وجودش دارد؛ اما سینما چطور؟ جذابیت سینما در کجای وجود ما خانه دارد؟

به هرتقدیر باید ما سینما را بشناسیم و چون سینما محصول فلسفه است، خود را بی نیاز از فلسفه و چون و چرا کردن در بدیهیات مشهور و مقبول ندانیم. فطرت بشر را نیز بشناسیم، نه آنچنان که در علوم رسمی عنوان می‌شود. باید به سراغ راههایی برویم که به معرفت دینی و یقین منتهی می‌شود، یعنی باید عالم را در نور حکمت اسلام بنگریم.

■ به نقل از فصلنامه فارابی





●بحثی در مفاهیم

«فیلم گشوده» و «فیلم بسته»

مرگ هنرمند، تولد مخاطب

■ سعید جهانبولاد و علی جهانبولاد

از دیرباز رابطهٔ سینما و ادبیات، رابطه‌ای ناگسستنی بوده است، چرا که هر فیلم بدون شک بر محور فیلمنامه که خود نوعی داستان است، استوار بوده و می‌توان چنین گفت که بدون فیلمنامه یا داستان، فیلمی ساخته نمی‌شود و این خود، نشانگر پیوند عمیق سینما و ادبیات است و تا آنجا که تأویل یك فیلم در زمینه فیلمنامه یا داستان آن باشد، تأویل متن ادبی است و می‌توان چنین نتیجه گرفت که منتقد فیلمنامه، تفاوت چندانی با منتقد داستان ندارد و نظریه‌های ادبی نیز در راستای نقد فیلمنامه است.

متأسفانه، بسیاری از منتقدان فیلم این ارتباط را در نظر نمی‌گیرند، حال آن که در بحث هنر معاصر دیده می‌شود که منتقدان با استفاده از نظریه‌های ژاك دریدا فیلسوف فرانسوی و بنیانگذار نظریهٔ ساختارزدایی که صرفاً در محدودهٔ زبان و الزاماً ادبیات است، در جهت ساختارزدایی فیلمهای سینمایی ـ تلویزیونی، تئاتر، سیاست، نقاشی، پیکرسازی، عکاسی و بطور کلی هنر، برآمده‌اند. بدین گونه، درهنر معاصر، جدایی ادبیات و سینما بی‌معنا جلوه می‌کند.

یکی از نظریه‌های معروف عالم ادبیات، نظریهٔ

اومبرتواکو در مورد متن گشوده(open text) و متن بسته(close text) است. اکو متن گشوده را متنی می‌داند که دارای یك تأویل نهایی و خاص نبوده و همانطور که از نام اینگونه متون پیداست، متن گشوده است. نمونهٔ این نوع ادبیات را می‌توان در آثار جویس، کافکا، بکت، و بوف کور صادق هدایت به وضوح دید.

حال آن که در متون بسته این نوع تأویل‌های متعدد وجود نداشته و می‌توان به یك تأویل نهایی رسید، از نمونه متون بسته می‌توان از آثار کلاسیك، چارلزدیکنز، هوگو و تولستوی یاد کرد.

نظریه متن گشوده و بستهٔ اکو، شباهت بسیاری به نظریهٔ رولان بارت، متن نوشتنی(Writerly Text) و متن خواندنی (Readerly Text) دارد. بارت در کتاب اس،زی(S.Z) از این نظریه در جهت شناسایی بین آثار ادبی سنتی مانند نوول‌های کلاسیك با تکیه بر هم‌آیش‌های بین نویسنده و خواننده و برآیند مشترکشان به ثبوت یا معنای بسته و آن آثاری که خصوصاً در قرن معاصر به وجود آمده و این چنین هم‌آیش‌هایی را برهم زده و خواننده را مجبور کرده است که در جهت ایجاد معنا یا معناهایی که الزاماً غیر از معناهای صحیح و نهایی است، استفاده کند. متن نوشتنی خواننده را در جریان نوشتن مجبور به تعهد می‌کند و اورا وامی‌دارد که آفریننده باشد، حال آن که متن خواندنی، خواننده را به مصرف کنندهٔ صرف تبدیل می‌کند.

* حال به راحتی می‌توان با استفاده از چنین نظریه‌هایی، فیلمهای سینمایی را به دو دستهٔ فیلمهای گشوده(Open Film) و فیلمهای بسته(Close Film) تقسیم کرد.

فیلمهای گشوده، بیننده را از یك مصرف کنندهٔ صرف خارج کرده و او را در جریان عمل به یك تولیدکننده تبدیل می‌کند، دیگر بیننده یك ناظر بی‌طرف نبوده، باید در جهت یافتن معناهای نهان و تأویل‌های متفاوت، شرکتی فعال داشته باشد. از نمونه‌های بارز فیلمهای گشوده، می‌توان از فیلمهای تارکوفسکی(استاکر، ایثار)، و فیلمهای دستفروش مخملباف و مسافران بیضایی یاد کرد.

در مقابل، فیلمهای بسته، که حجم بسیاری از تولیدات سینمایی را تشکیل می‌دهند، از بیننده یك ناظر غیرفعال و یك مصرف کنندهٔ صرف می‌سازند و اورا مجبور به ایجاد معنای نهانی نمی‌کنند چراکه همه چیز در اختیار بیننده قرار گرفته و او کوششی در جهت یافتن معنای نهانی نخواهد داشت. از این گونه فیلمها، می‌توان از فیلمهای رمبو، راکی و برای مثال از افعی نام برد.

رولان بارت در مقاله‌ای تحت عنوان مرگ نویسنده می‌نویسد: تولد خواننده در ازای مرگ نویسنده است. از آنجا که زبان بازی بی‌پایان دال‌ها و مدلول‌هاست و چنانکه دمان اشاره کرده است: نویسنده نسبت به بازی متن‌اش کور است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نویسنده خود واقف بر بازی نهایی دال‌ها نبوده و این خواننده است که معنا را می‌سازد. البته بنابر تجربیاتش، بنابر این، خواننده مرکز عملکرد معنایی است و اینجاست که نویسنده دیگر منشاء معنا نبوده و نقشی نخواهد داشت.

* می‌توان این نظریه را به وضوح در فیلمهای گشودهٔ سینمایی دید، کارگردان در بازی کلام و تصاویر گرفتار بوده و این بیننده است که در جهت خلق معنای نهایی، شرکت فعال خواهد داشت. این خود نشانگر هنری مطلوب و عالی است، بیننده از حال سکون به عنصری فعال مبدل می‌شود. نمونهٔ بارز این موضوع را می‌توان در فیلمهای شاه‌لیر، نوستالژی، استاکر، دستفروش و مسافران که در حقیقت تأویل‌های متعدّدی را دارا هستند، دید.

در فیلم دستفروش (اپیزود تولد پیرزن) نقش پیرزن می‌تواند از جهات متفاوتی تأویل شود، در مسافران نماد آینه، درشاه‌لیر نماد دلقك، و در استاکر نماد راهنما و سایر نمادها تأویل‌های متفاوتی را داراست، حال آن که در بسیاری از موارد، خود کارگردان از این تأویلها آگاهی ندارد، همانگونه که یك تصویر نقاشی می‌تواند معنای متفاوتی را برای بینندگان متفاوت داشته باشد، تصاویر فیلمهای سینمائی می‌توانند تأثیرهای متفاوتی را بر بینندگان داشته باشند. و آیا تمامی نمادها برای تمامی بینندگان ارزشی یکسان خواهد داشت؟ مسلماً هرگز، اینجاست که تولّد بیننده در ازای مرگ فیلمساز صورت می‌گیرد و همانگونه که ژاك دریدا از نویسنده به عنوان اختراعی که دیگر سودی ندارد یاد می‌کند، می‌توان چنین گفت که کارگردان اختراعی است که دیگر سودی ندارد و آنچه می‌ماند تنها بیننده است و گفتهٔ فیلسوف بزرگ نیچه در این باب صادق است که، «در نهایت انسان چیزی نمی‌یابد مگر آن چیزهایی که خود در آنها به ودیعه گذاشته است». و حال این سئوال پیش می‌آید که وظیفه یك منتقد چیست؟

متأسفانه بسیاری از منتقدان بر این باورند که با معنا کردن یك فیلم در نهایت فیلم را نقد و بررسی می‌کنند. حال آن که کار یك منتقد، این نیست که چیزی را مطرح کند که کارگردانی می‌خواسته است، کار یك منتقد مطرح کردن ناگفته‌هاست. منتقد باید فرای فیلم و شاید پشت فیلم را ببیند و به گفتهٔ دکترمقدادی کار منتقد خواندن سطور نیست، بین سطور را خواندن است، برای مثال در مسافران می‌توان به راحتی گفت که جمعی در تصادف می‌میرند، حال آن که ارواحشان حاضرند و در نهایت این که مرگ در باور پیرزن نمی‌گنجد، این نوعی معنا کردن است، مگر نه آنکه هر بیننده‌ای هرچند مبتدی این موضوع را با دیدن فیلم دریافت می‌کند.

کار منتقد خوب، پا را از چارچوب فرا گذاشتن است، تأویل آینه موضوع مرگ و زندگی و آن چیزهایی است که آشکارا در فیلم گفته نشده، حتی یك منتقد خوب عنوان فیلم مسافران را که عنوانی گشوده است، باید در نظر بگیرد، شاید مسافران نمادی از انسانهای در حرکت‌اند، انسانهای امروزینی که از حقیقتشان دور افتاده‌اند، مرگ را باور دارند و ژرفنای آینه را جستجو نمی‌کنند.

منتقد خوب، باید به دنبال این باشد که چرا در دستفروش (تولد پیرزن) پسرك نیمه عاقل بعد از مرگ مادر باز به او غذا می‌دهد، چرا مادر با تجسم عروسی پسرش می‌میرد؟ آیا مادر خود را سربار پسر می‌دانسته؟ آیا پسر واقعاً ماهیت مادر را که نشانی از زندگی ندارد درك می‌کرده؟ و آیا تمامی داستان نمادی از افعال انسان معاصر است؟

چرا در استاکر (تارکوفسکی) نویسنده همیشه داوطلب است؟ آیا منطقه، نقطه‌ای ذهنی است و تنها در رؤیای راهنما جای دارد؟ آیا خود راهنما به منطقه ایمان دارد؟ اگر اینطور است، چرا می‌گوید که این کار من است و اگر منطقه از بین برود، من چگونه به زندگی ادامه دهم؟ چرا نویسنده، تاج خار برسر می‌گذارد و می‌گوید: «من شما را نمی‌بخشم»؟ و چرا خود استاکر از در امید تو نمی‌رود؟

و باید پرسید که چرا بیننده در بسیاری از موارد، پیام مورد نظر فیلم را نمی‌گیرد و یا وارونه می‌گیرد؟ چرا با دیدن اعدام قاتلی که مستحّق اعدام است، ناراحت می‌شود؟ چرا در فیلم «عقرب» بیننده نمی‌خواهد که هنرپیشهٔ دلخواهش (آلن‌دلون) کشته شود، حال آن که نقش کاراکتر داستان، نقشی منفی است؟

البته تئوری ساختارزدایی ژاك دریدا، تحول عظیمی را در هنر معاصر بوجود آورده است که یکی از آنها، مساله متافیزیك حضور است. او بر این باور است که هنگامی که متکلّم حاضر است، اینطور به نظر می‌رسد که شنونده، مرکز معنایی را دریافت می‌کند. او مرکز را منشاء معنا معرفی کرده و بر این باور است که غیبّت متکلّم متافیزیك حضور را دگرگون می‌کند و در نتیجه شنونده نمی‌تواند به مرکز کلام نزدیك شود و در بازی بی‌پایان و دوار دال‌ها و مدلول‌ها و تمایزهای زبانی گرفتار می‌آید. دریدا در مورد متافیزیك حضور، مثالی از نیچه می‌زند و می‌گوید: «اگر کسی بگوید «چترم را فراموش کرده ام» ما مرکزیت کلام را دریافت می‌کنیم». حال آن که همین جمله در دستنوشته‌های آخرین روزهای زندگانی تأویل‌های متفاوتی دارد. البته دریدا این حضور مرکزیت کلام را نیز در حضور متکلّم مردود می‌شمارد، چرا که می‌گوید زبان توسط زبان استعاری خراب شده است، پی‌آمد این مساله این خواهد بود که دریدا می‌گوید: متافیزیك حضور در سینما و تلویزیون نیز وجود نداشته و بر این باور است که حضور شخصیت‌ها ـ حضوری غایب است.

بحث در مورد عقاید و دیدگاههای ژاك دریدا و پی‌آمدهای آن در هنر معاصر، بخصوص تأویل ادبیات و سینما در حیطهٔ این مقوله نیست و نگارندگان این سطور، ترجیح می‌دهند که این موضوع را در مقاله‌ای جداگانه مورد کنکاش قرار دهند و بر این باورند که: «برای داشتن سینمای برتر، باید ادبیاتی برتر وغنی داشت»

منابع

1 - An Introductory Guide to post structuralism and post Modernism, Madan Sarup, Harvester wheatsheaf, 1988

2 - A Concise glossary of contemporaly, literary Theory, Jeremy How thorn, champman and Hall 1992

3 - Inter Preting the text, K.M.Newton, Harvester wheat. 1990

4 - Post Modernism - Philosophy and the Arts, Edited, by Hughy. silverman, champman and Hall, 1990

عنوانها براساس نامّ کتاب، نویسنده یا گردآورنده، ناشر و تاریخ انتشار تنظیم شده است.

گفتگویی با دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

وجوه مشترک تئاتر، تعزیه و هنر آیینی ـ مذهبی

■ داود اسماعیلی



«دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی» محقق، مترجم، نمایشنامه نویس و استاد ادبیات و هنرهای نمایشی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. از آثار او، تاکنون افزون بر حدود چهل مقاله، وهمچنین ترجمه سی وپنج نمایشنامهٔ خارجی، ۲۱ کتاب تحقیقی و یا نمایشنامه نیز تألیف و یا تصنیف شده، چاپ و منتشر شده و یا بر صحنهٔ تئاتر به اجراء درآمده است:

۱ـ «پیش درآمدی بر شناخت هنرهای نمایشی در مصر» (انتشارات واحد فوق برنامهٔ جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵). ۲ـ «تئاتر پیشتاز، تجربه گر و عبث نما» (انتشارات واحد فوق برنامهٔ جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵). ۳ـ «تی.اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی» (انتشارات واحد فوق برنامهٔ جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶). ۴ـ «سبک‌های اجرایی درتئاتر معاصر جهان ـ بخش نخست» (انتشارات دفتر نشر آثار هنری، ویژه‌نامهٔ کتاب صبح، ۱۳۶۷). ۵ و ۶ـ «نمادگرایی ـ سمبولیسم ـ در ادبیات نمایشی ـ در دو جلد» (انتشارات برگ، ۱۳۶۸). ۷ـ «نی لبك و بهمن ـ نمایشنامه‌ای دربارهٔ تیره‌ای خیالی از کوچ نشینان کرمان ـ در دو پرده» (انتشارات برگ، ۱۳۶۸). ۸ـ «گزاره گرایی ـ اکسپرسیونیسم ـ در ادبیات نمایشی» (انتشارات سروش، ۱۳۶۸). ۹ـ «آشنایی با تئاتر سیاهپوستان آمریکایی» (انتشارات برگ، ۱۳۶۹). ۱۰ـ «ادبیات نمایشی در روم» (انتشارات برگ، ۱۳۶۹). ۱۱و۱۲ـ «پنجره‌ای بر بادها» و «کوله‌بار» ـ دو نمایشنامه ـ «انتشارات انجمن نمایش، ۱۳۶۹). ۱۳، ۱۴و۱۵ـ «پیدایش ادبیات نمایشی نو در ایرلند ـ در سه جلد» (انتشارات برگ، ۱۳۷۰). ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰و۲۱ـ پنج نمایشنامه: «سرودی کنار گودال»، «خواجگان شیر ـ اژدها»، «آدمها و مرزها»، «شومقال»، «هیچ چیز، مگر حقیقت» (آماده برای چاپ).

□□□

□ پیش از آنکه به سراغ تخصص اصلی شما، یعنی ادبیات نمایشی و نمایشنامه‌شناسی - بروم، می‌خواهم دربارهٔ کیفیت اجرایی تعزیه (بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، طراحی لباس، چهره‌پردازی و...)، از شما سئوالی بپرسم: با در نظر گرفتن معیارهای جدید اجراهای تئاتری، اصولاً تعزیه را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

○ پاسخ به این سئوال چندان آسان نیست. شاید این توضیح ضروری باشد که درست است که تعزیه دارای جنبه‌های اجرایی قوی نیز بوده است، اما تعزیه‌هایی که من دیده‌ام، از نظر اجرایی، از آن کیفیت و مرتبه‌ای که سراغش را در آثار تعزیه‌شناسان گرفته بودم، برخوردار نبودند. از سوی دیگر، اگر در آثار تعزیه‌شناسان و پژوهشگران برجسته ایرانی، مانند «دکتر عنایت‌الله شهیدی»، «صادق همایونی»، «جابر عناصری»، «مایل بکتاش»، «دکتر محمد جعفر محجوب»، «بهرام بیضایی»، «فرخ غفاری»، «جمشید ملک‌پور»، «علی بلوکباشی»، «زهرا اقبال»، و....

... و تعزیه‌شناسان خارجی، مانند «آلکساندر خوجکو»، «ای. برزین»، «سرلوییس په‌لی»، «ویلهلم تی‌تن»، «برتلس»، «بیمن»، «پیترسن»، «کالمار»، «الول ساتن» و... و به ویژه «پیتر چلکوفسکی»، دقت کنیم، احتمالاً درمی‌یابیم که این پژوهشگران، کم و بیش از غنا، توان، تعالی و تنوع، ابداع، ابتکار ومایه‌های درخشان اجرایی تعزیه دم زده‌اند، و از تعزیه‌کاران دورهٔ قاجار به عنوان شاهد مدعای خود نام برده‌اند، و از شاهکارهای آنان نمونه آورده و آنها را ستوده‌اند، و مخصوصاً بر جنبه‌های ارزشمند سرودین و موسیقایی این هنر تأکید ورزیده‌اند.

با این همه جای تأسف است که بیشتر این شاهکارهای اجرایی، به صورت نوشتاری به جای مانده است و اگر در زمان حاضر، کسی بخواهد کیفیت اجرایی تعزیه را مرور کند، راهی ندارد، مگر این که به سراغ تعزیه‌هایی که در این زمان، در نقاط شهری و روستایی برگزار می‌شوند، به سراغ آنها برود، و چاره‌ای ندارد جز آن که دربارهٔ آنچه در اجرای معاصر این تعزیه‌ها، که خود به چشم دیده است، برود، و دربارهٔ آنها قضاوت کند.

من شخصاً مطمئن نیستم که به اجرای تعزیه‌هایی که در دوران زندگی‌ام شاهد اجرای آنها بوده‌ام، بتوانم نمرهٔ بسیار بالایی بدهم. ای کاش می‌توانستم. اما باید فوراً اضافه کنم که هیچ تماشاگر و پژوهشگر با انصافی نمی‌تواند پتانسیل‌ها، توان‌ها و ظرفیتهای بالقوه اجرایی این تعزیه‌ها را، و لحظات درخشان آنها را، نادیده بینگارد. و احتمال آن را که روزگاری این هنر از جنبه‌های اجرایی نیرومند و ستایش‌انگیزی برخوردار بوده است، منتفی بداند. هرگز. همانطور که گفته‌ام پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی تعزیه، با درجات متفاوتی از شاهکارهای اجرایی هنرمندان تعزیه در دوران گذشته سخن گفته‌اند، اما من ندرتاً دربارهٔ وجود چنین شاهکارهایی در اجراهای معاصر تعزیه، از این پژوهشگران نوشته‌ای خوانده‌ام. امیدوارم پژوهشگران ایرانی، به ویژه پژوهشگران جوان و نسل‌های آینده، با رعایت اصل تخصص‌گرایی، به بررسی و پژوهش جنبه‌های اجرایی تعزیه‌ها دست بیازند.

□ هنر تعزیه دارای جنبه‌ها و ابعاد نمایشی گوناگونی است، اما آنطور که از شما شنیده‌ایم، شما بیشتر مایل هستید در زمینهٔ نمایشنامه‌های تعزیه، یا ادبیات نمایشی تعزیه صحبت کنید. ممکن است بگویید چرا؟

○ پیشاپیش اجازه بدهید توضیحی بدهم. هنر نمایش، که تعزیه هم گونه‌ای از آن تلقی می‌شود، دارای سه بخش کلی است:

۱- متنِ ادبی - نمایشی، یا ادبیات نمایشی، یا نمایشنامه و نقد و تحلیل آن ۲- بازیگری و کارگردانی و ۳- طراحی صحنه، لباس، چهره‌پردازی، نورپردازی...

این سه بخش از هنر تئاتر، در دنیای معاصر، خود به بخش‌های فرعی‌تری تقسیم شده است. مثلاً بخش اول، به دو گرایش ادبیات خلاقه (نمایشنامه نویسی) و نقد و تحلیل و تاریخ نمایشنامه، یا به اصطلاح نمایشنامه شناسی، بخش بندی شده است. بخش دوم که به اجرای نمایشنامه بر صحنهٔ تئاتر مربوط می‌شود، خود به دو گرایش اصلی بخش‌بندی شده است: گرایش بازیگری، و گرایش کارگردانی.

بخش سوم نیز که مجموعاً و مسامحتاً، به آن «تئاتر فنی» می‌گویند، خود دارای گرایش‌های متفاوتی است: تخصص صحنه‌آرایی یک گرایش است، و تخصص چهره‌پردازی تخصصی دیگر و طراحی لباس نیز تخصصی دیگر. پس ملاحظه می‌کنید هنگامی که ما از تئاتر بحث می‌کنیم - تئاتر تعزیه هم به همین منوال - در واقع داریم از یک هنر ترکیبی یا یک هنر همستادی، یا سیستمی صحبت می‌کنیم. ترکیب یا سیستمی که دارای عناصر و گرایش‌ها و بخش‌های گوناگون است. به همین دلیل است که در دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی که دارای دپارتمان یا گروه آموزشی تئاتر هستند، این هنر را به صورت گرایش‌ها و تخصص‌های مختلف تدریس می‌کنند. مثلاً در ایران، در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه هنر، رشتهٔ تئاتر دارای پنج تخصص است: ۱) ادبیات نمایشی، ۲) بازیگری، ۳) کارگردانی، ۴) صحنه‌آرایی، ۵) تئاتر عروسکی (تئاتر کودکان)، و دانشجویان دوره‌های لیسانس موظفند که پس از گذراندن دورهٔ دو سالهٔ عمومی تئاتر، یکی از پنج گرایشی را که نام بردم، به عنوان تخصص اصلی خود، انتخاب کنند!

مقصودم از این مقدمهٔ نسبتاً طولانی، این بودکه این تخصص‌ها و گرایش‌ها در تعزیه نیز حضور دارند. پس هرگونه بررسی و پژوهش دراین زمینه، بهتر است با رعایت اصل تخصص‌گرایی صورت پذیرد. می‌خواهم بر این نکته تأکید بورزم که صحبت من دربارهٔ تعزیه، عمدتاً به متن ادبی - نمایشی، نمایشنامه‌ها و نقد و تحلیل آنها مربوط می‌شود، به اصطلاح تعزیه کاران و تعزیه‌شناسان:

«سرنسخه‌ها». اجازه بدهید به یک تقارن، گریزی بزنم: اتفاقاً اصطلاح نسخه، مخصوصاً «سرنسخه»: (نسخهٔ اصلی، یا فهرست)، که کارگردان تعزیه (یا به اصطلاح «معین البکاء») براساس آن، تعزیه گردانی می‌کند، اصطلاحی است که در ادبیات نمایشی غرب به آن «FOLIO» می‌گویند، و به نمایشنامه‌های «ویلیام شکسپیر» نمایشنامه نویس سدهٔ شانزده / هفده میلادی، هنگامی که نخستین‌بار جمع‌آوری شدند، «فولیو اول» گفتند. «فولیو اول» هفت سال پس از مرگ او، یعنی در سال ۱۶۲۳ میلادی به صورت فولیو (سر نسخه) توسط دوستان او، جمع‌آوری وطبع و نشر شده است.

«طومار» و «نسخه» (و یا «سرنسخه») تقریباً به ترتیب چیزی معادل «PART» و «FOLIO» است.

به هرحال من در این گفتگو، صرفاً از دیدگاه طومار و نسخه و سرنسخه دربارهٔ تعزیه صحبت می‌کنم، یعنی دربارهٔ تعزیه‌شناسی از دیدگاه ادبیات نمایشی، و به مسائل مربوط به بازیگری، کارگردانی، طراحی لباس، چهره پردازی، و... کمتر توجه دارم، و امیدوارم روزی این هنر (هنر تعزیه) با رعایت اصل تخصص گرایی بررسی و نقد شود. هرچند که بسیاری از پژوهشگران این هنر، پیشاپیش به چنین اصلی عمل کرده‌اند، اما در ایران چنین عملکردی بسیار نادر بوده است.

□ اجازه بدهید بر موضوع اصلی این مصاحبه تاکید کنیم. با در نظر گرفتن اصطلاحات و معیارهای ادبیات نمایشی و نمایشنامه‌شناسی، شما نمایشنامه‌های تعزیه را چگونه توصیف می‌کنید؟ آیا برای بررسی و پژوهش نسخه‌های تعزیه از دیدگاه ادبیات نمایشی و نمایشنامه‌شناسی، کلیدهایی به دست آورده‌اید؟

دراین زمینه نظریهٔ شما چیست؟

○ در این زمینه نظریه‌هایی کسب کرده‌ام که در این فرصت مختصراً آن را با خوانندگان محترم در میان می‌گذارم. اصولاً اجازه بدهید که من تعزیه را با درنظر گرفتن چهار عنصر و معیار نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه شناسی، کندوکاو کنم. این چهار عنصر و معیار، عبارتند از: ۱) مضمون اصلی و کلی که مایهٔ بن‌اندیشه، یا معنای غایی اثر قرار می‌گیرد، ۲) زمینهٔ فراگیر، ۳) طرح داستانی و ۴) شخصیت‌پردازی.

ابتداء از مضمون اصلی نمایشنامه‌های تعزیه، که بن مایه و زایشگر معنای اصلی و غایی این نمایشنامه‌ها هستند، و بن‌اندیشه‌های این نمایشنامه‌ها را می‌آفرینند، صحبت کنم.

تعزیه، اصولاً روایتگر نبرد بی‌امان خیر با شر و یا شر با خیر است. و به نظر من، بن‌اندیشهٔ اصلی و معنای غایی و کلید فهم نمایشنامه‌های تعزیه در همین نبرد بی‌امان زاییده می‌شود و شکل می‌گیرد. دست‌اندرکاران تعزیه، هنرمندان آن، در تمام طول تاریخ این هنر، به سهم خود کوشیده‌اند، تا به تماشاگران نشان دهند که جهان صحنهٔ تضاد نیروهای اهورایی و اهریمنی است، و این دو نیرو با هم به هیچ روی سازشی ندارند، و از آنجا که این دو نیرو در یک زمان و در یک مکان با هم روبرو می‌شوند، مصاف میان آندو، محققاً صورت می‌گیرد، و مقابله میان آن دو، اجتناب ناپذیر است: ایست و درنگ و تنفسی در کار نیست؛ زیرا خیر و شر به زعم هنرمندان تعزیه، در زمان و مکان واحدی با هم جمع نمی‌شوند، پس به ناگزیر یکی باید دیگری را از صحنه و صفحه محو کند.

با این پیش انگاشت‌ها، به نظر من، نمایش تعزیه در حقیقت نمایش دهندهٔ «قداست و معصومیت» از سویی، و «پلیدی و شقاوت» از سوی دیگر، در زمانی واحد و مکانی واحد است، و این جدال اجتناب ناپذیر، دینامیسم معنای نهایی و بن اندیشهٔ اصلی تعزیه‌هاست. به نظر من، این امر: «قداست و معصومیت» و در عین

حال «پلیدی و شقاوت» - به اصطلاح نمایشنامه شناسی - «زمینهٔ فراگیر» تعزیه است. و بقیهٔ عناصر و ترمینولوژی نمایشنامه شناسی، در همین راستا، و با توجه به همین دو مرکز جاذبه و پویایی، زاده و پرورده می شوند. «طرح داستانی» تعزیه نامه‌ها، یا به اصطلاح هنرمندان تعزیه: «واقعه‌ها»، پیرامون همین معنا و مضمون و زمینهٔ فراگیر، شکل می گیرد، و به این ترتیب، چندی، چونی، چرایی و آغاز، میان و پایانِ چالش همین دوگونه مفهوم: («قداست و معصومیت» و «پلیدی و شقاوت») را، توصیف، تفسیر و توجیه می کند. به طوری که احتمالاً می توان گفت که تعزیه‌ها عمدتاً داستانی را نمایش می دهند، که در آن یك جنگ اتفاق می افتد، جنگ میان «پلیدی و شقاوت» ازسویی، و «قداست و معصومیت» از سوی دیگر. خوب، این هم طرح داستانی یا واقعهٔ تعزیه‌ها.

حالا برویم سراغ «شخصیت‌پردازی» در نمایشنامه‌های تعزیه. باید پیشاپیش بدانیم که یکی از عناصر و ارکان مهم ادبیات نمایشی (نمایشنامه‌ها) «شخصیت» و «شخصیت آفرینی» و «شخصیت‌پردازی» است. به طور خلاصه، نمایشنامه نویس موظف است که طبق اصول و موازین ادبی - نمایشی، «شخصیت» بیافریند و بپردازد.

شخصیت آفرینی و شخصیت‌پردازی در تعزیه‌نامه‌ها نیز، عمدتاً پیرامون همین دو کانون («قداست و معصومیت»، «پلیدی و شقاوت») انجام پذیرفته است.

تماشاگر و خوانندهٔ تعزیه از سویی شخصیت‌هایی را ملاحظه می‌کند که در کانون «قداست و معصومیت» قرار دارند و یا به این کانون، به نسبت خود، نزدیکند. این شخصیت‌ها را احتمالا می‌توان در چهار گروه جای داد: ۱) انبیاء، ۲) اولیاء ۳) احرار، ۴) اخیار.

شخصیت‌هایی چون حضرت ابراهیم(ع)، حضرت نوح(ع)، حضرت عیسی(ع)، حضرت محمد(ص)، حضرت علی(ع)، حضرت امام حسین(ع)، حضرت عباس(ع) و... جبراییل، حر، زعفر پدر جعفر، سلمان فارسی، عابس و شوزب... و حتی شیری که در تعزیهٔ «شیر و فضه» از پیکر شهدای قتلگاه کربلا حفاظت می کند، در همین مقولهٔ شخصیت‌پردازی قرار می‌گیرند.

در مقابل مقوله‌ای که از آن یاد کردم، انبیاء، اولیاء، احرار و اخیار، قرار دارند. اینها شخصیت‌های عمده‌ای هستند که در تعزیه‌ها آفریده و پرداخته شده‌اند. شماری از شخصیت‌های این مقوله، در کانون «پلیدی و شقاوت» قراردارند، و شماری دیگر، به نسبت خود، به این دو کانون نزدیك هستند. این شخصیت‌های منفی، یا به قول هنرمندان تعزیه: اشقیاء در برابر اولیاء، و... قرار می گیرند و راه را برآنها سد می‌کنند، و در مصاف با آنها، با شدت وحدّت، عمل می کنند:

ابن ملجم، هند جگرخوار، یزید، شمر، عمرسعد، عبیدالله و نظایر آنها، از اشقیای سرشناس تعزیه‌ها به شمار می‌روند. گاهی «دیو» هم به کانون «پلیدی و شقاوت» نزدیك شده است. مثلا دیوی به نام «بیرالعلم» در تعزیه‌ای به همین نام. طبق این تعزیه «بیرالعلم» به دست حضرت علی(ع) کشته می شود و خلقی از مظالم او، امان می‌یابند.

«بن اندیشه و معنای نهایی و غایی»، «زمینهٔ فراگیر»، «طرح داستانی» و «شخصیت» و «شخصیت‌پردازی» چهار عنصر مهم نمایشنامه و نمایشنامه شناسی به شمار می‌روند. و در تعزیه نامه‌ها، همه این عناصر، در خدمت دو کانونی که نام بردم «قداست و معصومیت»، «پلیدی و شقاوت» قرار دارند و در مناسبت با این دو موضوع، شکل گرفته اند و با این تار و پودها بافته شده اند.

□ استاد! به عنوان آخرین سئوال، تعزیه اصولاً یك نمایش آیینی و مذهبی است. آیا در این نمایش آیینی و مذهبی ویژگیهایی وجود دارد که این هنر را از هنر تئاتر، به معنای غیرآیینی و غیرمذهبی این اصطلاح، متمایز می کند؟

○ بله. همینطور است. در تعزیه خصوصیت‌هایی وجود دارند که این نمایش را از نمایش‌های دیگر متفاوت می‌کند. البته ما نمایش آیینی مناسکی غیرمذهبی هم داریم.... تعزیه یك نمایش «آیینی - مناسکی» است. یعنی شعیره‌ای و پرستشواره‌ای، و مذهبی است. و این گونه نمایش‌ها، با تئاتر، تفاوت‌های عمده‌ای دارند. در اینجا من فرصت می کنم که فقط به چند مورد آن اشاره کنم. نمایش‌های «آیینی و مناسکی» یا «ادبیات نمایشی آیینی مناسکی» و یا تئاتر شعیره‌ای، و یا تئاتر پرستشواره‌ای (اینها همه اصطلاحاتی است که مردم‌شناسان و تئاترشناسان، به اینگونه نمایش‌ها و نمایشنامه‌ها، اطلاق کرده اند). به هرحال، این گونه نمایش‌ها، اصولاً موسمی هستند، یعنی در ایّام خاصی، در مکان‌هایی - که گاهی هم اصولاً مناسب اجرای نمایش نیستند - برگزار می‌شوند. این گونه نمایش‌ها، اصولاً در اماکن و جایگاههایی بدون سقف اجراء می شده اند. بله، گفتم که نمایش‌های آیینی - مناسکی که تعزیه هم از همان جنس است، نمایش‌های موسمی هستند، و نه دائمی. مثلاً تعزیه‌های ماه محرم - مربوط به واقعهٔ کربلا که به مقاتل موسوم است - عمدتاً در ماه محرم و صفر اجرا می شده اند، البته در این قاعده استثناتاتی هم وجود دارد.

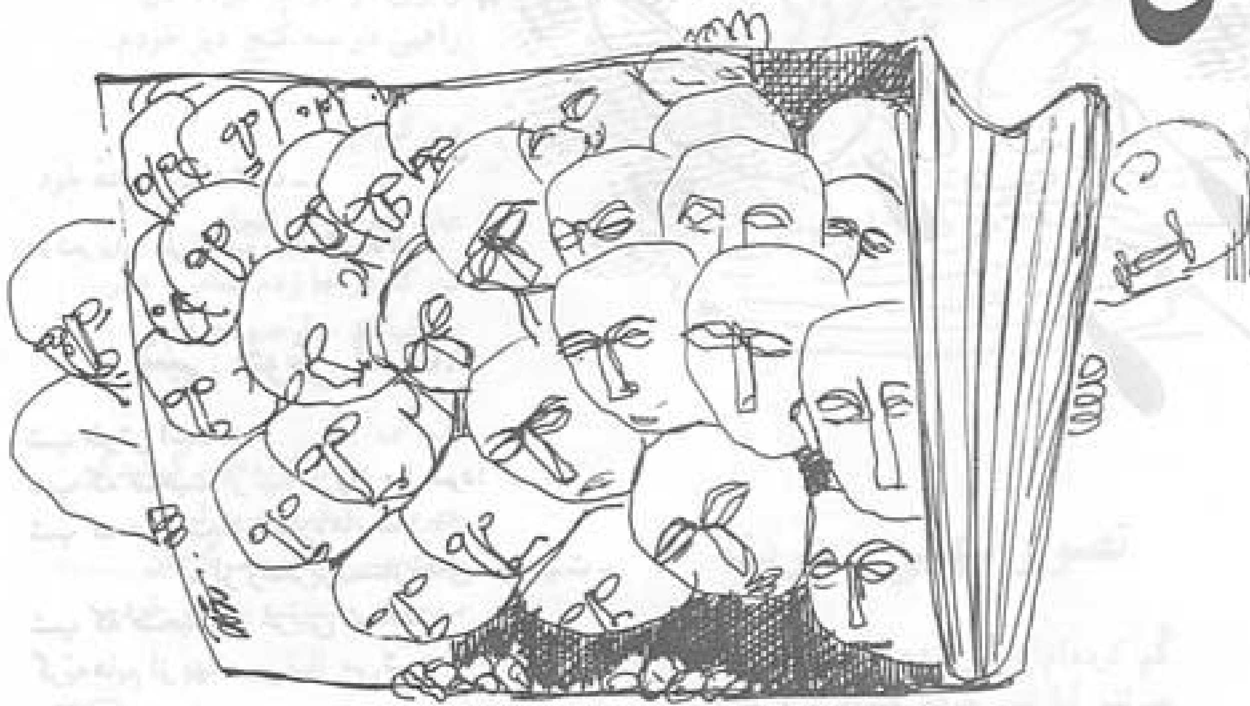
دوم این که این تعزیه‌ها، گاهی در میدان‌ها، گذرگاهها و کاروانسراها برگزار می شده اند، و بسیاری از مواقع هم در تکیه‌ها. در دوران ما، تعزیه‌های سنتی و جدید، در تماشاخانه‌های رسمی و با استفاده از کارافزارهای شنیداری - دیداری (سمعی - بصری) جدید، برگزار می‌شوند. خوب، این مساله، یعنی موسمی بودن اجرای تعزیه‌ها و داشتن این امکان که در جایگاههای گوناگونی ظاهر شوند، به این هنر، ویژگی و شکل خاصی بخشیده است.

خصوصیت سوم و مهمترین آنها این است که تعزیه به عنوان یك نمایش آیینی - مناسکی دارای مخاطبان، یا نیوشندگان (تماشاگر / خواننده) خاصی است که بهتر است آنها را «شرکت کنندگان» و «برگزار کنندگان» تعزیه نامید، و نه تماشاگران آن، زیرا، به عقیدهٔ شماری از مردم‌شناسانی که به بررسی و پژوهش در آیین و مناسك مذهبی، و چندی و چونی اجرای آنها، همت گمارده اند، در اینگونه نمایش‌ها، مخاطب یا نیوشنده، به صورت شرکت کننده شریك، همباز، ذینفع، ظاهر می‌شود، و نه صرفاً به صورت تماشاگر یا خواننده. مخاطب یا «شرکت کننده، شریك، همباز، ذینفع» تئاتر تعزیه، با تئاترهای متعارف تفاوت دارد. این گونه مخاطب خود بازیگر این آیین و مناسك است. شرکت کننده در نمایش آیینی - سنتی (شعیره‌ای یا پرستشواره‌ای) خود بازیگر است و چنین می‌انگارد که دیگران (وجودها، موجودها و شخصیت‌های مینوی و آسمانی) درحال نظارهٔ او هستند. «شرکت کننده» در نمایش آیینی و مذهبی بر این باور است که خداوند، انبیاء و اولیای موردنظر او، بر چگونگی، چند و چونی مشارکت او در این آیین و مناسك حاضر و ناظر هستند، و رفتار او را نقد و سنجش می کنند. پس بر او (مخاطب نمایش آیینی - مناسکی) لازم است که حضور قلب داشته باشد و به این جریان دل بسپارد، او باید در این نمایش دل بسوزاند، اشك بریزد، بر وضع معصومان و مظلومان ستمدیده غم بخورد، بر دشمن آنها خشمگین شود؛ باید با شخصیت‌هایی که در کانون «قداست و معصومیت و مظلومیت» قرار دارند، یا به این کانون نزدیکند، همداستان شود، باید علیه شخصیت‌هایی که در کانون «پلیدی و شقاوت و گناه» قرار دارند، یا به این کانون نزدیکند، نفرین کند، و علیه آنها قویاً موضع بگیرد. اگر او (شرکت کننده در نمایش آیینی - مناسکی - مذهبی) چنین کند، خداوند و انبیاء و اولیاء، او را درك می کنند، درمی‌یابند، به او ترحم و رأفت می‌ورزند، حاجات او را برآورده می سازند و شفاعت او را می کنند. وجود چنین خصوصیاتی در مخاطب نمایش‌های آیینی - مناسکی و مذهبی، سبب می شود که او بکوشد تا به صورت گونه‌ای بازیگر جلوه کند، بازیگری که اگر نقش خود را خوب ایفاء کند، نهایتاً از نعمت‌هایی که، تمنای آن را دارد، برخوردار می‌شود؛ و از بلاهایی که از آنها اباء دارد و می‌ترسد، مصون و بی گزند می‌ماند.

اجازه بدهید که با یادی از یکی از فتاوی مشهوری که دربارهٔ حلیت شبیه‌خوانی توسط مرحوم «فاضل قمی» از مجتهدین دورهٔ قاجاریه صادر شده است، به این موضوع وضوح بیشتری بدهم. مرحوم «فاضل قمی» در سال ۱۲۳۴ هجری قمری، در فتوای معروف شبیه‌خوانی که در ایجاد فضای آزاد برای برگزاری تعزیه، موثر بوده است، سه اصطلاح به کار برده است که یادآور وضع و حال مسلط بر «شرکت کننده، برگزار کننده، شریك، همباز و ذینفع» در نمایش شبیه‌خوانی و تعزیه است. این سه اصطلاح عبارتند از: «بکاء، به معنای گریه کردن»، «ابکاء، به معنای به گریه انداختن»، و «تباکی، به معنای به گریه زدن و وضع و حال شخص گریان را به خود گرفتن». پس با این مراتب، احتمالاً می‌پذیرید که تماشاگر تئاتر، به معنای متعارف این اصطلاح، با شرکت کننده در نمایش آیینی و مناسکی تفاوت عمده‌ای پیدا می کند. اصولا میزان درگیری و جذب شرکت کنندهٔ نمایش‌های آیینی - مناسکی به اندازه‌ای عمیق بوده است که نظریه‌پردازان تئاتر غیرمذهبی را نیز به فکر تقلید فرو برده است: به این فکر که «آیا می شود چنین شرایطی را در تئاتر غیرمذهبی نیز ایجاد کرد؟!»...

کتابخانهٔ عمومی

● بهمن صالحی



تاریخ کبیر رنجهایم را،
بنشین و مرور تا نهایت کن
دنیا،
ای دوست کتابخانه‌ای هست بزرگ
در مخزن روزگار
بیرون زشمار
چیده است کتاب غصه‌های بشری
بنشین و بخوان
وز آنچه که خوانده‌ای و می‌دانی
با کودک خویش هم حکایت کن.

□

ـ هابیل که بود؟
خنجر بوسیله‌ی چه کسی ساخته شد؟
غم از چه زمان به قلب من راه گشود؟
میلاد زمین چگونه شد آغاز؟
خورشید چرا،
این کودک شور بخت را
در کوچه کهکشان سر راه گذاشت؟
آدم زچه از بهشت بیرون آمد؟
در سیب چه رازهای تلخی بود؟
بنشین و بخوان.

□

بنشین و بخوان
غمنامه‌ی قرنهای عریان را
افسانه‌ی غولهای دوران را
تاریخ ظهور آتش و آهن
تاریخ گرسنگی، جنایت، جنگ
تکوین سقوط عشق و ایمان را
اعدام پیمبران و سرداران
تکفیر سرود سبز آزادی
تبعید هزار ساله‌ی شادی
آلودگی بنفشه و باران..
بنشین و بخوان.

□

بنشین و بخوان



این حجم عظیم درد انسان را
وز ابر دو دیده قطره‌ای بفشان
بر شعر بلند حافظ شیراز
بر دست شریف خواجه بیهق
بر سایه سرو درّه یمگان
و آنگاه،
در جذبهٔ پیروزی حق بر شیطان
یك لحظه ببوس
اوراق کتاب «بینوایان» را.
وز یاد مبر
در دایرةالمعارف هستی
پیدا کردی اگر که آن «انسان» را
با شیخ بزرگ ما روایت کن.

□

برخیز
فرزند عزیز
زین باغ شگفت هرچه خواهی برچین
زین خرمن درد هرچه خواهی بردار
اما، هشدار نور چشما، هشدار!
در زیر سُم ستور مست چنگیز
در لحظه‌ی دردناك مرگ سهراب
در مستی شامگاه اسکندر
در فصل حریق روم
در صحنه قتل عام نیشابور
در سایه دار سربلند حلاج
در پای حصار نای
در صفحه‌ی نوشیدن شوکران سقراط حکیم
در جلد هزارم سقوط انسان
افسوس مخور
فریاد مکش
بنشین و فقط بخوان، بخوان امّا
همواره
سکوت را
رعایت کن!

رشت ـ خردادماه ۱۳۷۱



دو شعر برای: علی، فاطمه و خانهٔ کوچک آنها

شبی خوش است...

شب خوش است...
شب که صحبت از نیاز و راز می‌شود؛
شب که صحبت از ستاره‌هاست
ـ از رهاترین ستاره‌های دوردست ـ
شب که صحبت از غریبی شماست
گریه‌هایم از بهانه بی‌نیاز می‌شود.

شب خوش است...
بر فراز کهکشان شب
گیسوان سر به زیر و روشنِ شما رهاست
شب، مجال چشمهای عاشق شماست
تا سپیده، شب به قصهٔ شما دراز می‌شود.
□
شب خوش است...
صبح هم که لحظهٔ نماز می‌شود
ـ مثل پنجره ـ
پلکهای من
باز رو به خانهٔ شما
باز می‌شود.

این خانه مثل آسمان بوده‌ست

این خانه مثل آسمان بوده‌ست تا بوده‌ست
لبریز از طعم دعا
سرشار از بوی خدا بوده‌ست.

وقتی شما ـ آیینه‌های روبه‌رو ـ
لبخندهای خویش را تکثیر می‌کردید
اینجا
خورشید نامحرم
مهتاب هم ناآشنا بوده‌ست.

ایثار یا بیکار؟
دستاس یا شمشیر؟
نه؛
آن هر دو در این خانهٔ کوچك
تمثیل یك مفهوم و
راز روشن یك‌ماجرا بوده‌ست.
□
در سردسیر مرگ ـ حتی باز ـ
این خانه را پایان نخواهد بود
و مرغهای عشق می‌دانند
آغازشان از خانهٔ گرم شما بوده‌ست.

ترانه‌های آبیِ آبی

● چند شعر از: سهیل محمودی

برای روح آفرینش؛ حسین (ع)

نوای گریهٔ باران

تو با تنهایی‌ات از خود فرارفتی به تنهایی
ولی در خود فروماندیم، ما جمع تماشایی

تو در اندازه‌های ناگزیرِ ما نمی‌گُنجی
تو را هم باتو می‌سنجیم در عزم و شکیبایی

از اول آخرِ کرب‌وبلایت را چنین دیدم:
تو و هفت آسمان غربت، تو و یک دشت تنهایی

نوای گریهٔ باران، در این شبهای بی‌پایان
به سوگِ توست یا ما عاشقان، گرم همآوایی

از آن روزی که خونت بر زمین باریده، گردیده
تمامِ خاك لبریز از شقایقهای صحرایی

کسی مثل تو، لفظِ عشق را معنا نخواهد کرد
کسی مثلِ تو ـ مثلِ تو ـ به این ایجاز و شیوایی

زلالی‌های یارانِ تو را تصویر از این بهتر؟
که جان دادند در اوجِ عطش دلهای دریایی
□
ـ به جان تو ـ که از تو، غیر تو، هرگز نخواهم خواست
ولی دستی تهی دارم، مگر بر من ببخشایی.

برای پدر فضیلت، عباس علی (ع)

صفای لحظه‌های ماه

همیشه سایبان آسمانها، دستهای توست
تمام جاده‌های کهکشانها، زیرپای توست

صفای لحظه‌های ماه، در تاریکیِ شبها
فروغی از تبسّم‌های آرام و رهای توست

به سوگت نخلهای علقمه گیسو پریشانند
نگاهِ ابر هم، بارانی از بُهتِ عزای توست

فرات آیینهٔ روح زلالت بود و می‌بینم
که این آیینه هر نقشی که دارد از صفای توست

صدای العطش، بعد از هزاران سال مظلومی
اگر در هر کجا جاری‌ست از شوق عطای توست
□
برادر! خیمه‌های تشنه لب را بازهم دریاب
جهانِ ما دوباره بهنهٔ کرب‌وبلای توست

من در قفس يك روز دنيا آمدم

آشفته و ويرانه‌ام، آبادی‌ام با توست
اندوهگين و بی‌شكيبم، شادی‌ام با توست

من در قفس يك روز دنيا آمدم ـ اما ـ
حس می‌كنم يك روز هم آزادی‌ام با توست

با های و هوی خويش، خوابِ سنگها را باز
آشفته خواهم كرد، تا فرهادی‌ام با توست

عقلِ پدر، در من اثر هرگز نخواهد داشت
زيرا جنونِ عشقِ مادرزادی‌ام با توست

بيداری‌ام را در تو سُكنا نيست؛ اما باز
رؤيای گنگِ ناكجاآبادی‌ام با توست

بی آنكه خود ـ حتی ـ بفهمم خوب می‌دانی
زين پس تمامِ لحظه‌های شادی‌ام با توست.



من كوچه‌ای تنهايم

از آسمان ابری‌ام، تقدير می‌بارد
يعنی: دلِ من، سرنوشتِ مُبهمی دارد

دستم كه عمری بی‌طرف بود ـ از تو ـ بعد از اين
ديگر نمی‌خواهد كه آسان دست بردارد

مانند من، در رفتن و ماندن، دو دل هستی
آری، تو هم بی‌من دلت طاقت نمی‌آرد

□

من كوچه‌ای تنهايم ـ اما در سكوتِ من ـ
تنها تو هستی آن كه بايد گام بگذارد

چشمانِ اين كوچه، همهٔ شب كهكشانها را
پيشِ خودش راهِ عبورِ تو، می‌انگارد

اين كوچه ـ گرچه كوچه‌ای بن‌بست و بی‌عابر ـ
می‌خواهد اما، خويش را دستِ تو بسپارد؛

تا بلكه لحظه لحظهٔ اندوه خود را نيز
با انعكاسِ گامِ هر گام تو بشمارد.



تصوير تنهايی و غربت

گُم كرده‌ام تا خويشتن را در تو، با تو
حيرانم آيا من خودم هستم ـ و يا تو

حيرانی من بادبادك نيست؛ اما
بر می‌كشد وقتی بخواهی هر كجا، تو

من يا تو؟ نه؛ در ساحتِ آيينه‌هامان
بسيار نزديك است از من راه تا تو

من كيستم؟ تصويرِ تنهايی و غربت
با غربتِ من نيز، تنها آشنا تو

در خويش آوای شكستن را شنيدم
وقتی نشستی، روبه‌رويم بی‌صدا تو

من در غبارِ خويش گُم می‌گشتم ـ اما
ـ اما ـ گذشتم از كنارِ خويش با تو

□

من شاعرِ لبخندهای بی‌ريايم
و صاحبِ لبخندهای بی‌ريا، تو.

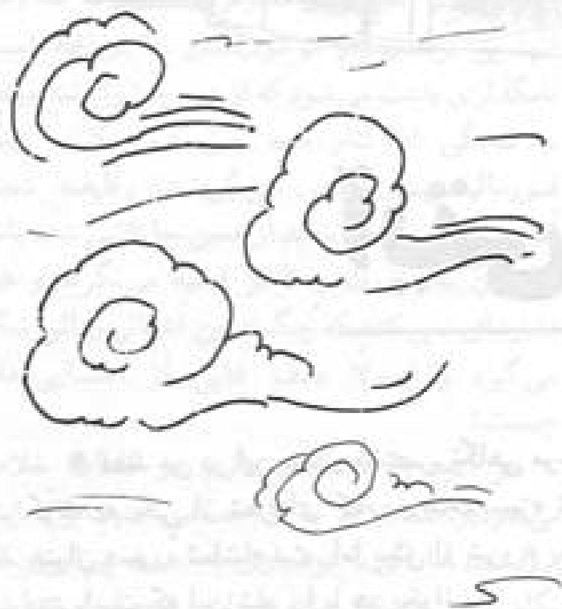


جستجويی هماره سرگردان

من كی‌ام؟
ـ نامِ رفته از يادی
از خدا هم غريب‌تر با خويش،
زايری در طوافِ گوشهٔ دل
راهبی در سه كُنجِ ديرِ خودم.

من كی‌ام؟
ـ در شتابِ خستهٔ خود
عابرِ تلخِ بی‌سرانجامی
من كه در جا زدم تمامیِ عمر
در خيابانِ خط سيرِ خودم.

من كی‌ام؟
ـ گريه‌های گمشدگی
چهره‌ای تا هميشه بی‌لبخند
جستجويی هماره سرگردان
من كسی نيستم، به غيرِ خودم.



برای ديدنِ خودم

شبی كه شيشه‌های آسمان، شكسته بود
ستاره‌ای ميانِ خاكِ ره نشسته بود

به چهرهٔ ملولِ ماه، چشم دوختم
چقدر رنگ او پريده بود و خسته بود

به راحتی نمی‌شد از ستاره‌ها گذشت
طنابِ سختِ كهكشان ز هم گسسته بود

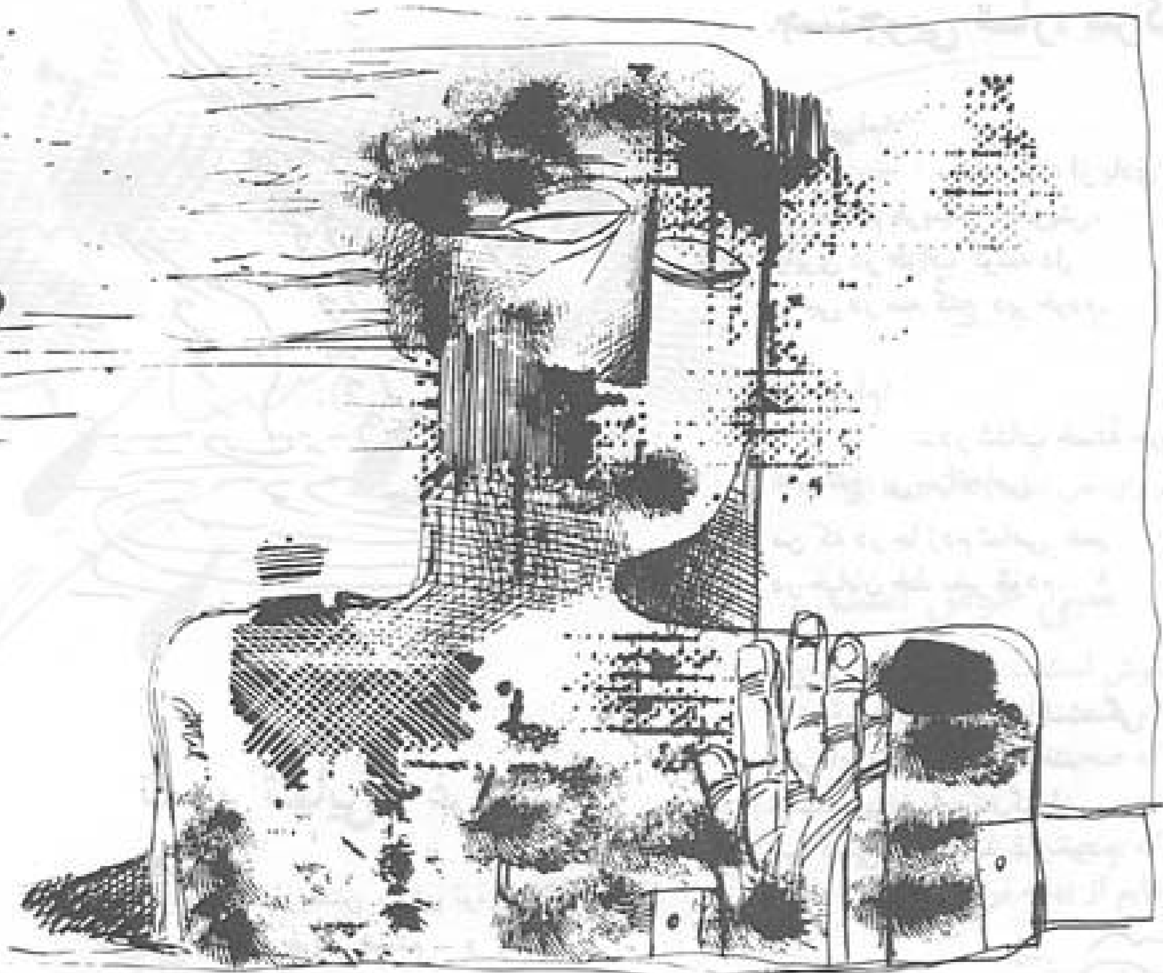
قفس، به حالِ خويش ميله ميله می‌گريست
كه محبسِ كبوتران دسته دسته بود.

□

در آن شبانه، تا مگر گشايشی شود
به هر دری زدم ـ به هر دری كه بسته بود ـ

ولی جوابِ من ـ به جز صدای من نبود
طنينِ اين صدا چه مايه ناخجسته بود

برای ديدنِ خودم، سری به دل زدم
نگاه كردم، آه... آينه شكسته بود...



● مروری بر شعری از سهراب سپهری

آیتی بهتر از این می‌خواهید؟

● سعید یوسف‌نیا

* قصد من در این مجال مختصر، نگاهی موجز و کوتاه به یکی از شعرهای کتاب «حجم سبز» تحت عنوان «سورهٔ تماشا»ست. اما پیش از شروع بحث، بهتر است که این شعر را با هم بخوانیم:

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است

□

حرفهایم مثل یك تکه چمن روشن بود
من به آنان گفتم:
آفتابی لب درگاه شماست
که اگر در بگشائید به رفتار شما می‌تابد
و به آنان گفتم:
سنگ آرایش کوهستان نیست
همچنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ
در کف دست زمین گوهر ناپیدایی‌ست
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند
پی گوهر باشید
لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید
و من آنان را
به صدای قدم پیك بشارت دادم
و به نزدیکی روز، و به افزایش رنگ
به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن‌های درشت
و به آنان گفتم:
هرکه در حافظهٔ چوب ببیند باغی
صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند
هرکه با مرغ هوا دوست شود
خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود
آنکه نور از سر انگشت زمان برچیند
می گشاید گرهٔ پنجره‌ها را با آه

□

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید
آیتی بهتر از این می‌خواهید؟
می‌شنیدم که به هم می گفتند:
سِحر می‌داند، سِحر!
سَر هر کوه رسولی دیدند
ابرانکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم، تا کلاه از سرشان بردارد
خانه‌هاشان پُر داوودی بود
چشم‌شان را بستیم
دستشان را نرساندیم به سرشاخهٔ هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم

□□

شهرام رجب‌زاده، شاعر و منتقد معاصر، در شمارهٔ پنجم «کتاب صبح»، در مقاله‌ای تحت عنوان «حال و هوای آسمانیِ سوره‌ای زمینی» به بحث دربارهٔ ساختمان یا فورم این شعر پرداخته و با بهره گیری از آیات قرآن مجید، ثابت کرده است که سپهری در سرودن این شعر، توجه زیادی به قرآن داشته است. او در مقدمهٔ این گفتار می نویسد: ««سورهٔ تماشا» از دایرهٔ واژگانی قرآن، بهرهٔ زیادی برده است و کلماتی چون: سوره، رسول، رسالت، بشارت و آیت، شناسنامهٔ قرآنی دارند. نگاه سپهری از پنجرهٔ سورهٔ تماشا به قرآن، وسعتی فراتر از بکارگیری چند مضمون یا واژه قرآنی را درمی‌نوردد . «سورهٔ تماشا» چکیدهٔ تفکری شاعرانه در ساختار سور قرآن است و از دیدگاهی زیبایی شناسانه در برخورد با قرآن حکایت می کند».

۲۱ سوره از ۱۱۴ سورهٔ قرآن مجید با قَسَم آغاز می‌شود و سپهری نیز سورهٔ زمینیِ تماشا را با سوگندهایی پی‌درپی آغاز می کند:

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است

همه می‌دانیم که قسم خوردن، با درونی‌ترین احساسات بشر، یعنی ایمان و حس حقیقت‌خواهی او، در ارتباطی تنگاتنگ است. در فرهنگ ادیان توحیدی، قسم خوردن، آخرین دستاویز انسان، برای اخذ باور و اعتماد دیگران، دربارهٔ موضوعی است که صدق و کذب آن ثابت نشده است.

در قرآن با سوگندهایی مواجه می‌شویم که به سادگی، درك‌پذیر نیستند. طبیعی است که سوگند خوردن به «عصر»، یا به «روز موعود» و به «شاهد و مشهود»، حاکی از ارزش و اهمیت آنهاست. سپهری نیز به تماشا سوگند می‌خورد، چرا؟

در هشت کتاب، به ضرورت و اهمیت نگاه کردن یا تماشاکردن، اشاره‌های متعددی شده است. برای مثال:

چشم‌ها را باید شست
جور دیگر باید دید
یا:
بهترین چیزرسیدن به نگاهی ست که ازحادثهٔ عشق تراست

و یا:
و من در شکوه تماشا/ فراموشیِ صدا بودم

سپهری حتی نام یکی از کتابهای خود را «ما هیچ، ما نگاه» گذاشته است، پس چندان عجیب نیست که او در ابتدای شعر، به تماشا سوگند می‌خورد و نام این شعر را نیز «سورهٔ تماشا» می‌گذارد. این عقیده که ما هیچ نیستیم جز پدیده‌ای که درك و مشاهده می‌کند و واکنش نشان می‌دهد، عقیدهٔ تازه‌ای نیست و تمام «حیرت‌دمیدگان» و نظربازان عرصهٔ عرفان، در این سخن متفق‌القولند. اما براستی منظور سهراب از «نگاه کردن» چیست؟ «تماشاکردن» مفهومی شبیه به کشف و شهود است و تنها در حیطهٔ عمل، درك‌پذیر است و هیچکس نمی‌تواند قاطعانه بگوید که «مشاهده کردن» چیست؟ در فرهنگ عرفانی مشاهده کردن، با آنچه که ما از ظاهر آن درك می‌کنیم، تفاوتی ژرف دارد. وقتی که انسان تلاش کند تا آگاهی عادی و روزمرهٔ خویش را که محدودهٔ کوچکی از تمامیت هستی اوست تحت کنترل درآورد، استفاده از محدودهٔ دیگر، یعنی «مشاهده کردن» یا «دیدن» امکان‌پذیر می‌شود. در قاموس عارفانه، نگاه کردن، یعنی شاهد ناشناخته بودن و در بطنِ اشیاء رسوخ کردن و حتی نگاهی گذرا به جهانِ تجرید انداختن. به این ترتیب، چنین کشف و شهودی، تسلی‌بخش نیست. معمولا وقتی که شاهدانِ نظرباز، پی می‌برند که جهان، به طور غیرقابل درکی، پیچیده و درهم تنیده است، و آگاهی طبیعی نیز، با محدودیت‌هایش به وخامت این وضع دامن می‌زند، به هیچ بودن خود، ایمان می‌آورند.

برای درك و مشاهده جنبه‌های ناشناختهٔ هستی، هوشیاری، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و شاعرانی مثل سپهری نیز ارزش زیادی برای دریافتهای عمیق غیر احساسی قائلند. برای فهمیدن، انسان نیازمند هوشیاری و دقت است چرا که «تماشاکردن»، کشف و شهودی هوشیارانه است.

تماشاکردن، قابلیت حیرت‌انگیزیست که در طی آن، و با پیمودن طریقی سخت، انسان قادر خواهد بود ماهیت غایی همهٔ موجودات را درك کند. اگر انسان به این مرحله از ادراك دست بیابد، دیگر هیچ چهره‌ای برایش آشنا نخواهد بود. چرا که در آن هنگام، همه چیز حادثه‌ای تازه و بی‌سابقه است، جهان، باورنکردنی‌ست زیرا دیگر هیچ چیز برای او آشنا نخواهد بود. اینجاست که نظرباز، همه چیز را هیچ می‌بیند و جهان را دود می‌انگارد. عطار می‌گوید:

دود است جهان، جهان همه دود انگار
وین دیرنمای را فنا زود انگار
چون نیستی است اصل هر بود که هست
هر بود که بود گشت، نابود انگار

تماشاکردن هنری شگفت است که انسان باید آن را بیاموزد و بپرورد در غیر اینصورت هیچ درکی از دنیای نظربازان نخواهد داشت. و شاید به همین دلیل است که حافظ می‌گوید:

در نظر بازی ما، بی خبران حیرانند

سوگندی که در ابتدای شعر «سورهٔ تماشا» آمده است، ارزش حیاتی مشاهده را بیان می‌کند. خداوند در قرآن مجید به «شاهد و مشهود» سوگند یاد می‌کند و به این طریق، ارزش نگاه کردن و اهمیت «شهادت» را تذکر می‌دهد.

در ادامهٔ شعر، به سوگند دیگری برمی‌خوریم، سوگند به آغاز کلمه. آغاز کلمه چیست؟ انسانی را تصور کنید که ناگهان چشم باطن خود را می‌گشاید و نادیدنی‌ها را می‌بیند. بی تردید اولین بارقه‌ای که ذهن او را روشن می‌کند اینست که همهٔ چیزهایی را که او می‌بیند، از قدرتی مافوق تصور و ادراك او ناشی شده است. اینجاست که اگر هوشیار باشد، اولین کلامی را که به لب می‌آورد اشهدان لااله الاالله خواهد بود.

اولین کلام، نشانگر شاهد بودنِ یگانگی و وحدانیت پروردگار است. آغاز کلام، بیانگر اولین واکنش طبیعیِ انسانی هوشیار در مواجهه با هستی است. هستی، مخلوق است و کسی که با تمام وجود به این دریافت عمیق، نائل شده باشد، به وحدانیت و یگانگیِ خالق هستی، ایمان می‌آورد. اینجاست که انسان، در نتیجهٔ تماشاکردن، به توحید می‌رسد، یعنی به آغاز کلام.

اولین کلام، مقدس است چرا که بازتاب حیرت انسان و درك موجودیت خویش در جهانی بیگانه و ناآشناست. تمام واژه‌ها، برخاسته از یك هدف و یك اندیشه‌اند و خاستگاه همهٔ آنان، آغاز کلام، و اولین کلمه است. همه چیز، برای رسیدن به یك چیز خلق شده است و کسی که به ژرفای این اندیشه نفوذ کرده باشد، درمی‌یابد که «یك سو نگریستن»، ویژگی درونی همهٔ موجودات جهان است، از یك مورچه گرفته تا بزرگترین و دورترین کُرات آسمانی اما انسان، برخلاف موجودات دیگر آگاهانه و با ارادهٔ خویش به یك سو می‌نگرد، به همین دلیل کیفیت سرنوشت محتوم او را، ایمان و عمل او رقم می‌زنند. او باید برود، اما چگونه رفتن به اراده اوست.

ایمان داشتن به آغاز کلام و سوگند یاد کردن به تقدس آن، بیانگر عشق به حقیقتی است که در همهٔ جهات امتداد دارد، و این حقیقت در یك واژه ناشناخته و دست نیافتنی خلاصه می‌شود.

سومین و آخرین سوگند سورهٔ تماشا، قسم به پرواز کبوتر از ذهن است. پرواز کبوتر از ذهن، پرواز خیال و اندیشه و روح انسان، و رها شدن او از منِ خویش است. کبوتر ذهن ما، اسیر تصورات و توهمات خویش است و هنگامیکه آزاد شود، با جهانی شکوهمند و ناآشنا مواجه خواهد شد.

پرواز کبوتر از ذهن، تداعی کنندهٔ مرگ، یعنی روز موعودیست که خداوند در قرآن مجید به این روز سوگند خورده است: والیوم الموعود

سهراب، در شعر «صدای پای آب» می‌گوید که: مرگ پایان کبوتر نیست؟ پس چیست؟ پرواز کبوتر به فراسوی مرزهای جهان عینی است. اگر کبوتر ذهن انسان، پیش از مرگ، بمیرد و ازاد شود و یا حداقل کمی آن سوتر از خویش را ببیند، آمادگی پرواز به دوردستهای ناشناخته را نیز خواهد داشت. طوطی محبوسی که مولانا در مثنوی خویش از او سخن می‌گوید، با مرگ مجازی خویش است که آزاد می‌شود.

اکنون ببینیم که این سوگندهای پی‌درپی برای چیست؟ شاعر چه موضوعی را می‌خواهد با این قسم‌ها ثابت کند؟ این موضوع را که: واژه‌ای در قفس است. یایِ نکره‌ای که در انتهای «واژه» امده است، ماهیت یا هویت واژه را برای ما نامعلوم می‌کند، و این سئوال مطرح می‌شود که: کدام واژه در قفس است؟

سهراب معمائی را طرح می‌کند که خود نیز قادر به جواب دادن آن نیست. شاید ما بگوئیم که این واژه، روح، یا همان کبوتر ذهن است. اما این پیشنهاد نیز چیزی را ثابت نمی‌کند، چون روح و ذهن، مفاهیمی تجریدی و غیر قابل توصیف‌اند.

سهراب می‌داند که همهٔ پدیده‌های طبیعی درحوزهٔ ادراك ما، واژه‌ای بیش نیستند، به همین دلیل است که می‌گوید:

واژه را باید شست
واژه باید خود باد
واژه باید خود باران باشد

انسان تصور می‌کند که با نامگذاری به روی اشیاء و موجودات انتزاعی یا ملموس و مادی، به کُنه وجود آنها پی برده و راز موجودیتشان را دریافته است. نامگذاری باعث می‌شود که او همه چیز را آشنا ببیند و به سادگی از کنار همه چیز عبور کند. اینکه فورمالیستهای روس می‌گویند، وظیفه شعر، آشنایی‌زدایی است، شاید از همین جا ناشی شده باشد اما آنان به صورت و ظاهر قضیه می‌نگرند و هیچ اشاره‌ای نمی‌کنند که چگونه این آشنائی‌زدائی شکل می‌گیرد و اصولاً هدف غایی از آشنایی‌زدایی چیست؟

هر آنچه را که ما می‌دانیم، در کلمات خلاصه می‌شود و کلمات نیز به ما احساس امنیت و آسایش می‌دهند، اما اگر با هوشیاری به ابدیت پیرامون خود نگاه کنیم، نارسائی واژه‌ها را در توصیف و شناخت جهان، درخواهیم یافت.

درهر حال، نامعلوم و نامشخص بودن واژه‌ای که در قفس است، خود گواه آن است که ما قادر نیستیم راز هستی را دریابیم و این نشان دهنده عجز ما در شناخت کمال و آگاهی مطلق است. عطار در مختارنامه می‌گوید:

هر روز به عالمی دگرگون برسی
هر شب به هزار بحر پرخون برسی
گفتی: برسم در او و باقی گردم
چون کس نرسد درو، دروچون برسی؟

و سهراب می‌گوید:

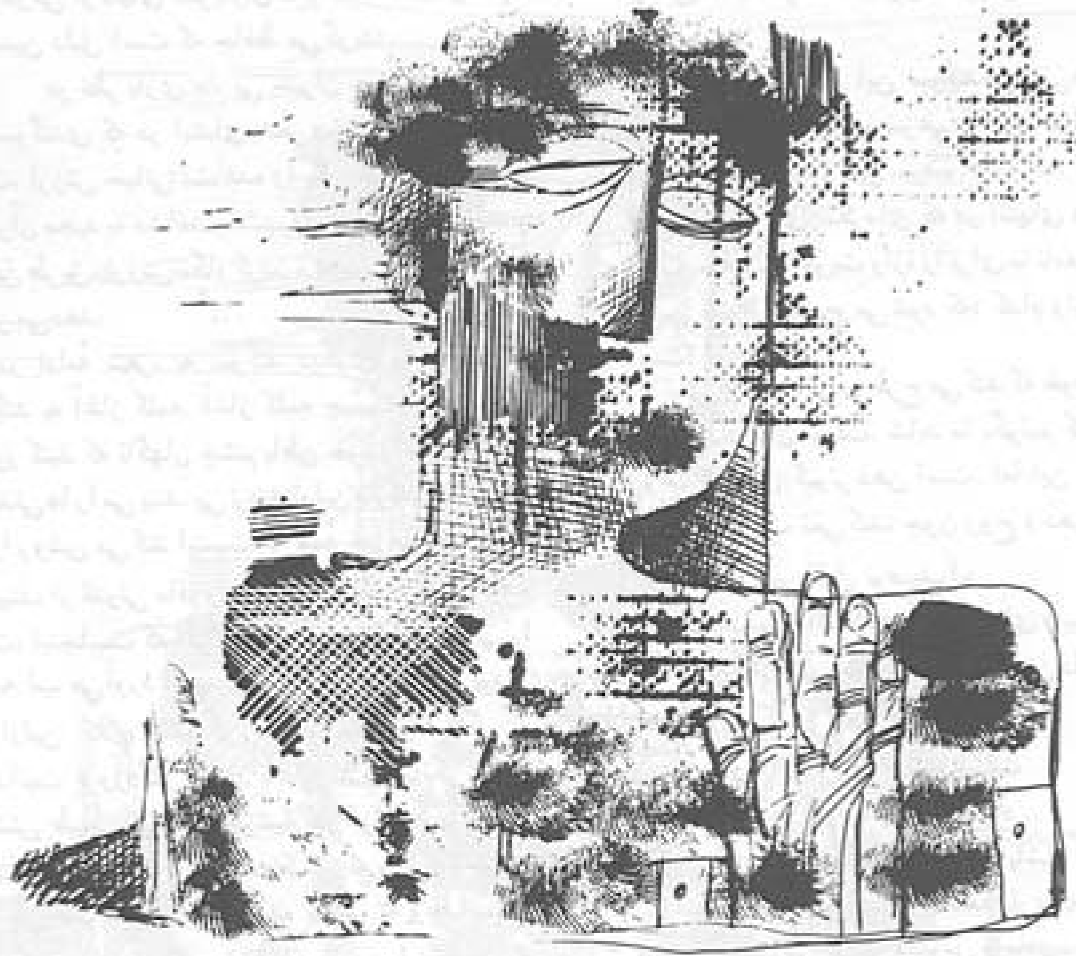
نه وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌ای هست

و به همین دلیل است که به گفته سهراب:

کار ما نیست شناسائی راز گل سرخ
کار ما شاید اینست
که در افسون گل سرخ شناور باشیم

نامعلوم بودن واژه‌ای که در قفس است، خود دلیل بر نادانی انسان است و دانش انسان نیز در روند رشد خود، جهل او را ثابت می‌کند.

سهراب در ادامه شعر و با لحنی صمیمانه و بی‌تکلف و گویی از سر همدردی و برای بشارت دادن



به انسانها می گوید:

حرفهایم، مثل یك تکه چمن روشن بود
من به آنان گفتم:
آفتابی لب درگاه شماست
که اگر در بگشائید به رفتار شما می تابد

سهراب، ساده و روشن سخن می گوید، اما ساده بودن، دلیل بر قابل درك بودن تصاویری نیست که او عرضه می کند. سادگی یك شعر، نشانگر صمیمیت و صداقت آن است و مغایرتی هم با پیچیدگی درونی آن ندارد. ساده بودن و سطحی بودن، دو امر جداگانه‌اند، چه بسا نوشتارهایی که کلماتی مغلق و پیچیده دارند، اما سطحی و زودیابند. حرفهای سهراب، مثل یك تکه چمن روشن است، اما هر چشمی قادر به مشاهده این روشنایی حیرت‌انگیز نیست، باید «نظر جمال بین» را گشود و سپس به تماشای عناصر به ظاهر ساده طبیعت نشست، طبیعتی که شعری ساده و صمیمی، اما پیچیده و مرموز است.

برای کسی که وجودش با روح زیبایی عجین شده است، نگاه کردن به یك تکه چمن، برای درك و حیرت او کافی‌ست، به بیان دیگر، برای کسی که قابلیت فوق‌العاده‌ای در درك و مشاهده دارد، مشت، نمونهٔ خروار است. سهراب، موجز و تلمیحی سخن می گوید و هیچوقت اسیر تفصیل و اطالهٔ کلام نمی‌شود. البته درك جان کلام او، به عهدهٔ خواننده است. در حقیقت، شعر و یا هر پدیدهٔ طبیعی دیگری، تنها زمانی موجودیت می‌یابد که مخاطب داشته باشد. گل سرخ، برای کسی که حواس پنجگانه‌اش را از دست داده است، وجود نخواهد داشت،شعر نیز با حضور فعال خواننده و درك عمیق اوست که کامل می‌شود ووجودی یکپارچه می‌یابد.

سهراب می‌داند که انسان، با آفتاب عشق و معرفت، فاصلهٔ زیادی ندارد و اگر دردل را بگشاید. این آفتاب، برفتار او می تابد و عملکرد او را در هستی به یك سو متمرکز می کند: به سمت نور و آگاهی مطلق. مگر نه اینکه: «آب در یکقدمی است»؟ در ادامه شعر «سورهٔ تماشا» می‌خوانیم:

و به آنان گفتم:
سنگ، آرایش کوهستان نیست
همچنانی که فلز، زیوری نیست براندام کلنگ
در کف دست زمین گوهر ناپیدایی‌ست
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند
پی گوهر باشید
لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید

طبیعت اگرچه در ذات خود، بی‌رحم و ترسناك است. اما زیباست. اما این زیبایی فقط برای درك زیبایی آفریده نشده است. سپهری با اشاره به اینکه سنگ، آرایش کوهستان نیست، بلکه «خودِ» آن است، به این نکته باریك اشاره می کند که نظم محیرالعقول جهان و جمال بی انتها و ذاتیِ این نظم، نشانه‌ای برای درك توحید و رسیدن به تجرید است.

در سوره مبارکه انبیاء آیهٔ شانزدهم می‌خوانیم:

«و آسمان و زمین و آنچه را که میان آنهاست، بازیچه نیافریدیم»

مگر انسان، چیزی را بیهوده ساخته است که خالق او چنین کرده باشد؟ فلز برای کلنگ زیور نیست، بلکه عنصر اساسی آن ووسیله‌ای برای رسیدن به مقصود است و سنگ هم آیتی است که انسان نظرباز را به جوهر کوه بشارت می‌دهد و ماهیتش را به او می نمایاند.

همچنان که آیات طبیعت، از حضور ناپیدایی ورای توان ادراك، سخن می گویند، «سورهٔ تماشا» نیز از گوهری ناپیدا در دست زمین حکایت می کند. شاید این گوهر نامعلوم، همان است که حافظ از آن سخن می گوید:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان لب دریا می کرد

رسولان، همان انسانهای برگزیده ووارسته‌ای هستند که این گوهر ناپیدا را دیده‌اند و همه از تابش آن مجذوب شده‌اند. اینجاست که سهراب درمقام شاعری مسئول از همنوعان خویش می‌خواهد که پی گوهر باشند و لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرند نه چراگاه لذت، چرا که صدای قدم‌های پیك، نزدیك است:

و من آنان را
به صدای قدم پیك بشارت دادم
و به نزدیکی روز، و به افزایش رنگ
به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن‌های درشت

شاید صدای قدم پیك، صدای گام‌های قاصدمرگ است. اما مگر نه اینکه مرگ، حادثه‌ای تلخ و ترسناك قلمداد می‌شود؟ پس چگونه است که سهراب، بشیر صدای قدم‌های مرگ است، نه نذیر آن؟ به این دلیل که در نگاه عارفانه او، مرگ، شروع حیاتی دیگر است و سهراب قبلاً نیز گفته است که:

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست

اگر انسان، هوشیارانه و عاشقانه به هستی نگاه کند، درمی‌یابد که با وسعت بی کرانهٔ ابدیت، فاصله‌ای ندارد و با اینکه در ظلماتِ «من» می‌زید، اما روز، قدمی آن سوتر از اوست.

و به آنان گفتم:
هرکه در حافظهٔ چوب ببیند باغی
صورتش در وزش بیشهٔ شورابدی خواهد ماند
هرکه با مرغ هوا دوست شود
خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود

اگر انسان با تلاشی پیوسته و منسجم، به حدی از ادراك برسد که قادر باشد از خود فراتر برود، در هرپدیدهٔ کوچك و ظاهراً ناچیزی، عظمتی انکارناپذیر را درخواهد یافت و مثلاً در حافظهٔ چوب، باغی خواهد دید. مگر نه اینکه چوب، پیش از آنکه تکه‌ای جسم خشك و فرسوده شود، در باغ بوده و با سایر درختان می‌زیسته است؟

پس، حافظه او نیز، سرشار از عطر و طراوت باغ است. همانطور که سنگ، آرایش کوهستان نیست، چوب هم آرایش درخت نیست.

کسی که عظمت این رمز را درك کرده باشد «صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند و به بیان دیگر، در سفری تصور ناپذیر، شور و هیجانی همیشگی را تجربه خواهد کرد. کسی که می‌داند «از محبت خارها گل می‌شود»، با همه چیزهایی که در محیط اوست، رابطه‌ای صمیمانه و نزدیك برقرار می کند، تا آنجا که با مرغ هوا نیز دوست می‌شود. در نتیجه چنین برخورد نزدیکی، که حاکی از شیوهٔ زندگی اوست، خواب او، آرام‌ترین خواب جهان خواهد شد.

شهرام رجب زاده در همان مقاله مذکور می نویسد:

گواه صداقت رسولان در زبان قرآن، «آیه» نامیده می‌شود. قرآن، آیه را در محدوده جهل ما نمی جوید و به تاریکی‌های دانش‌ما استناد نمی‌کند. این کتاب، در روشن‌ترین زوایای اطراف ما، آیاتی را نشان می‌دهد که در نگاه اول، پیش پا افتاده جلوه می کنند. قرآن پیش از انگشت گذاردن برخارق‌العاده‌ها و حوادث استثنایی، از ساده‌ترین و طبیعی‌ترین مناظر اطراف ما دلیل می‌آورد:

«و زمین مرده برای آنان آیتی است که زنده کردیمش و دانه را از آن بیرون آوردیم و از آن دانه می‌خورید»

سورهٔ یس ـ آیهٔ ۳۳

و سپهری نیز در ادامه همین شعر می گوید:

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را بازکنید
آیتی بهتر از این می‌خواهید؟
می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:
سِحر می‌داند، سِحر

کسانی که نمی‌خواهند باور کنند و ایمان بیاورند، وقتی که آشکارترین آیات خود را می‌بینند،انکار می‌کنند و رسولانی را که چشمی باز و روحی هوشیار دارند، ساحر می‌خوانند، اما مگر نه اینکه:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتریست، معرفت کردگار

شاعر، پیش از آنکه آیت خدا را به مخاطبان خویش نشان دهد، از آنان می‌خواهد که چشمشان را باز کنند. و این چشم، همان چشم بصیرت است. نویسندهٔ مقالهٔ «حال و هوای آسمانی سوره‌ای زمینی» می‌نویسد:

از ابتدای سورهٔ تماشا. کلام را از زبان اول شخص مفرد شنیده‌ایم و در اینجا ناگهان راوی به اول شخص جمع تبدیل می‌شود. اگر این تغییر ضمیر را نوعی «التفات» بدانیم، باید اشاره کنیم که این نوع از التفات، ملهم از کلام خداوند در قرآن مجید است. اگر آیات عذاب را در کتاب خدا مرور کنیم، بی‌تردید درمی‌یابیم که اکثر این آیات، با ضمیرمتکلم مع‌الغیر همراهند.بیشتر مواردی که خدا از حدود با ضمیر اول شخص مفرد سخن می‌گوید، آیات رحمت است؛ آیات شاخصی که رحمت الهی را بازگو می‌کنند اینگونه‌اند:

«و چون بندگان من از تو سراغ مرا می‌گیرند، پس بدانند که من نزدیکم و دعای دعاکنندگان را هنگام که مرا بخوانند، اجابت می‌کنم. پس باید که دعوت مرا اجابت کنند و به من ایمان بیاورند تا شاید رشد کنند» بقره-۱۸۶

و آیات عذاب چنین لحنی دارند:

«به زودی دوباره آنان را عذاب می‌کنیم، سپس به سوی عذابی بزرگ باز می‌گردند»

سهراب با بهره‌گیری از این ویژگی زبان قرآن، هوشیارانه بر شوکت و مهابت پایان شعرش، که سرگذشت «ابرانکار بدوشان» است، می‌افزاید و می‌گوید:

سر هر کوه، رسولی دیدند
ابرانکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
خانه‌هاشان پُر داوودی بود
چشم‌شان را بستیم
دستشان را نرساندیم بر سر شاخهٔ هوش
جیبشان را پر عادت کردیم
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم

اقرار یا انکار انسان، به عمل او بستگی دارد و نه به گفتارش. کسانی که با دیدن صد و بیست و چهار هزار پیامبر، باز هم اسیر خواسته‌های خویش‌اند و با کلاف انکار، منفی‌بافی می‌کنند، نمی‌توانند به «خورشید» ایمان بیاورند، چرا که چشم‌هایشان بسته است و ابرانکار بدوش دارند. انسانی که بالقوه قادر است مسئولیت سنگین و طاقت فرسای الهی را به دوش بکشد، سبک ترین چیزها، یعنی ابر را برگزیده است و ابر، حجابی تاریک، میان او و خورشید است. اما خداوند، باد رانازل می‌کند تا او را به خود آورد و کلاه از سر او بردارد. انسان، خود فریبی است که کلاه گشادی بر سر خود گذاشته است! تمام تلاش رسولان این بود، که جهت نگاه انسان را از زمین به نقطه‌ای نامعلوم در آسمان تغییر دهند و او را به نور مطلق، بشارت دهند. شهرام رجب‌زاده در همان مقالهٔ مذکور در مورد بخش پایانی این شعر می‌نویسد:

لحن قرآنی این قسمت، به مراتب بیشتر از قسمت‌های دیگر سورهٔ تماشاست، این تشابه لحن، حتی گاهی بدانجا می‌رسد که شعر سپهری به ترجمهٔ آیات قرآن شبیه می‌شود:

انا ارسلنا علیهم ریحاً... (قمر-۱۹)
«باد را نازل کردیم»

و به خاطر داریم که قرآن از عذاب قوم عاد به دست باد، چندین بار سخن گفته است. خانهٔ روح انسان‌ها، پر از داوودی است و گل داوودی تداعی کنندهٔ داوود(ع)، یکی از برگزیدگان خداوندست. اما خدا چشم ابرانکار بدوشان را می‌بندد و آنان از مشاهدهٔ داوودیهایی که در خانهٔ جان آنهاست، درمی‌مانند.

اعمال انسان، به دلیل روند یکسان حیات، به دو نتیجهٔ اجتناب ناپذیر می‌انجامد. بدین معنی که اعمال او یا رستگارش می‌کنند، یا نمی‌کنند. پس، طبیعی ست که اگر انسان در حصار خودبینی و تفاخر دست به عمل بزند، دست او به سر شاخهٔ هوش نخواهد رسید و رستگار نخواهد شد. راهی که از تولد، آغاز و به مرگ، ختم می‌شود، یا هوشمندانه است یا نیست. زندگی انسان‌ها، راههای پیچاپیچی است که اگر چه در یک نقطه با هم تلاقی می‌کنند، اما چگونه رسیدن به این نقطه، به هوشیاری یا عدم هوشیاری او بستگی دارد. اعمالی که منسجم‌اند و هدفی یگانه و مجرد را دنبال می‌کنند، هوشمندی انسان را در رویارویی با «حیات» نشان می‌دهند. اعمال پراکنده و از هم گسیخته انسان نیز نشانگر عدم هوشیاری و فراست او در مواجهه با هستی است، چنین انسانی اسیر «عادت» است. بی‌آنکه بداند:

زندگی چیزی نیست / که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو برود.

انسان، موجودیست که طبق روندی عادی دست به عمل می‌زند، چرا که نگرش او به جهان واکنشی برخاسته از عادت اوست.

تصویری را که سهراب از عادت انسانها ارائه می‌دهد (جیب‌شان را پر عادت کردیم) تصویری ظاهراً آشناست. حتماً آدم‌هایی را دیده‌اید که عادت دارند نخود و کشمش و تخمه در جیب‌هایشان بریزند و دائماً و در هر شرایطی، چه در کوچه و خیابان و چه در خانه و محل کار، خود را با این تنقلات مشغول کنند. چنین عادتی، از چشم همه آدم‌ها زشت و عموماً غیرمنطقی و بیهوده است. اما سهراب حرف دیگری دارد و این تصویر، محدود به چنین عادتی نمی‌شود. سهراب تلمیحاً، این تصویر را ارائه می‌دهد و هدف او اشاره کردن به نفْس عادت است. چه می‌داند که زندگی انسانِ عادی، برپایهٔ عادت استوار شده است و او هیچ طرفی از حیرت نمی‌بندد. وقتی که انسان تا این حد اسیر جهانِ عادی خویش است، طبیعی است که خواب او، از صدای سفر آینه‌ها، آشفته می‌شود. صدای سفر آینه‌ها، شاید همان کابوس ها و رؤیاهایی است که خواب انسان را می‌آشوبد و جهانی مرموز و اثیری را در برابر دیدگانش می‌گسترد، جهانی که پس از بیداری به بوتهٔ فراموشی سپرده می‌شود. آینه، به بیان دیگر، منِ برتر انسان است که حوزهٔ دیگری از آگاهی را تجربه می‌کند. انسان در رؤیاهای خویش، گویی شخص دیگریست که سفری غیرقابل تصور را تجربه می‌کند. به اعتقاد انسان عاقل، چنین جهانی غیرواقعی است، اما این سفر درونی، بیانگر جهانی ناشناخته است که انسان از درک کامل آن عاجز است. اریک فروم در کتاب زبان از دست رفته می‌نویسد: ما رؤیا را به صورتی واقعی و حاضر تجربه می‌کنیم، به گونه‌ای که دو سئوال مطرح می‌شود: واقعیت چیست؟ و چگونه می‌توان گفت آنچه را که در خواب دیده‌ایم غیرواقعی است و فقط تجربیات ما هنگام بیداری واقعی‌ست؟ همین نکته را شاعری چینی بنام دائوکیش به شیوه‌ای رسا و مناسب بیان کرده است: «دیشب در خواب، خویشتن را به شکل پروانه‌ای دیدم و اکنون نمی‌دانم من انسانی هستم که در رؤیا خود را پروانه یافته است و یا پروانه‌ای هستم که اکنون در رؤیای دیگری، خود را انسان می‌بیند.»

□□

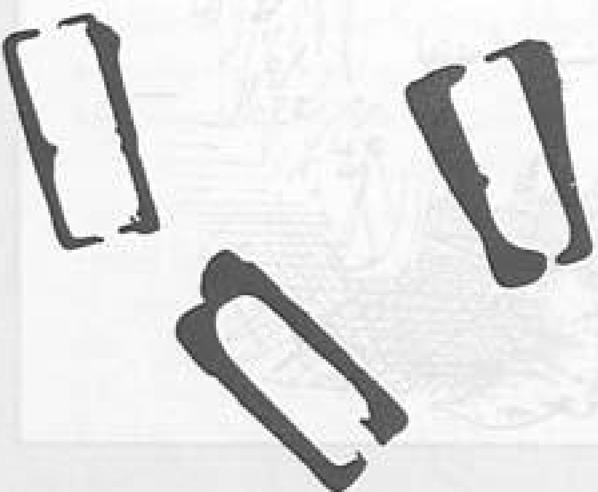
سهراب، شاعری روشن بین و ژرف اندیش است و می‌داند که دنیا یك «راز» است و او نباید به سادگی با آن مواجه شود. شعرهای سپهری، بیانگر کوشش درونی انسانی است که سعی دارد تا جهان آشفتهٔ پیرامون و درون خویش را، نظمی دوباره ببخشد، و طبیعی‌ست که توصیف این نظم جدید، همراه با ساختار تازه‌ای است که با ساختار منطقی کلام، تفاوتی عمیق دارد.

شعرهای سهراب، تأویل پذیر است نه تفسیرپذیر. به همین دلیل، هر منتقد و یا هر خواننده‌ای، بنابه خصوصیات خویش، تصویری از شعرهای او را عرضه می‌کند که شاید با تصاویری که در این مقال از طرز تفکر و اندیشهٔ سهراب، ارائه شد، تفاوت داشته باشد. چنین اختلافاتی، اگر چه احتمالاً زیربنایی نیست، اما با این حال، نشانگر پویایی و آینه‌گونه‌گی شعرهای سپهریست.

به گفتهٔ عین‌القضاة همدانی:

جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود. اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بود، و کمال کار اوست. و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید:

صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود. ■



● پیرامون ساعات و نحوهٔ نویسندگی تولستوی

سهم روزانهٔ من از نوشتن!

● برگرفته از هفته نامهٔ: "Әдәбиjјат вә инчәсәнәт"

● ترجمهٔ امین صدیقی



■ هر نویسنده‌ای برای نوشتن عادتی خاص خود دارد.

برخی نوشتن هنگام ظهر را ترجیح می‌دهند و برخی کار شبانه را. روسو براین باور بود که: «زیباترین اندیشه‌ها شب‌هنگام به سراغ انسان می‌آید. حتی کتابهایی که شب‌هنگام نوشته می‌شود به کلی متمایز از دیگر کتابها هستند. زیباترین و بهترین کتابها، کتابهایی هستند که در شب نوشته می‌شوند. ولی ل.ن. تولستوی نویسندهٔ بزرگ روسی در ردیف این قبیل نویسندگان نیست. او از سالهای جوانی نیز عادت به نگارش درسحرگاه داشت و حتی یادداشتهای روزانه‌اش را هم سحرگاهان می نوشت. از او پرسیدند: «آیا تاکنون ـ برای یکبارهم که شده درشب چیزی نوشته‌ای؟»

و او گفت: «تنها طرح حاکمیت ظلمت را شبانگاهان نوشته‌ام.» خود تولستوی هم معترف بود که تنها در روز می نویسد.

نویسنده‌ای پیش از نشستن پشت میز کار، شیکترین کت و شلوارش را می‌پوشد و نویسنده‌ای دیگر نخست میز کارش را سروسامان می‌دهد و سپس آغاز به نوشتن می‌کند. اما تولستوی هرگز در نوشتن از نظم و قانون معینی پیروی نمی کرد. در سال ۱۸۵۴ که قفقاز را به مقصد «یاسنایا پولیانا» ترک می کرد، دربین راه تصمیم به نوشتن «یادداشتهای افسر توپخانه» («قطع درختان جنگلی» کنونی) گرفت، ولی حتی نوشتن یك سطر هم برایش دشوار بود. جالبتر این که، او می‌دانست این راه پربرف و یخبندان را با سورتمهٔ پیك خواهد پیمود، اما با این همه چنین اندیشه‌ای را در برنامهٔ کارش قرار داده بود.

تولستوی در پاییز ۱۸۵۷ برای خرید اسب از «یاسنایا پولیانا» به بازار شهر «یفرموف» می‌رود. در آنجا فکر تازه‌ای به سرش می‌زند. از بازار برمی گردد و چهار برگ کاغذ را سیاه می‌کند. و به این ترتیب صحنهٔ دیگری از داستان «آلبرت» جان می گیرد.

تولستوی به نمای ظاهری نوشته‌اش اهمیت

■ تولستوی امیدی به چاپ کتابهای «جنگ و صلح» و «آناکارنینا» نداشت. چون امکانات چاپ در آن زمان بسیار محدود بود و نویسنده یا باید از چاپ آثارش چشم می‌پوشید و یا برای پرداختن حق تصحیح فرمهای چاپی از دار و ندارش می گذشت.

■ نوشتن داستان «قزاقان» بیش از ۱۰ سال طول کشید.

چندانی نمی‌داد. این کار او مانند کار آ.س.پوشکین بود. تولستوی همچون پوشکین، نوشتن بر کاغذپاره‌ها را بیشتر می پسندید. زمانی هم که در دفتر می نوشت، گاه از اول دفتر شروع می کرد و گاه از آخر آن... تا ۳۵ سالگی به کلی بی سلیقه و نامنظم می نوشت و تا مدتها نمی‌توانست از این عادت دست بردارد.

حتی بسیاری از چرکنویسهای او برجای نمانده و آنچه هم که در دست است خواندنش دشوار است.

تولستوی معمولاً همزمان، بر روی چندین اثر کار می کرد؛ البته برای نوشتن هریك از آنها سالها وقت صرف کرد. برای مثال نوشتن داستان «قزاقان» بیش از ۱۵ سال طول کشید. دستنوشته‌های او بسیار درهم و برهم است. حتی صفحات از شماره گذاری محروم مانده‌اند.

درواقع از چنین نوشته‌های نامنظمی تنها خود نویسنده می‌توانست سردربیاورد. علاوه براین، خط تولستوی از پیچیدگی خاصی برخوردار بود و او همواره در اصلاح و افزودن نکاتی بر نوشته هایش می کوشید. البته اصلاحات بعدی، بر غنای نوشته هایش می افزود و آنها را پربارتر می کرد. تولستوی می گفت: «درهنر، حتی از کنار عادی‌ترین و جزئی‌ترین مسائل نیز به راحتی نمی توان گذشت، زیرا گاه یك دکمه‌ی شکسته نیز می‌تواند، نمایانگر چهرهٔ حقیقی فردی باشد. منتهی باید به گونه‌ای نوشت که نه فقط آن دکمه، بلکه صاحبش نیز توجه خواننده را به خود جلب کند». وقتی سخن از تولستوی به میان می آید، نمی توان دربارهٔ کتاب «جنگ و صلح» و «آناکارنینا»ی او سکوت کرد. جالب است که او امیدی به چاپ این رمانها نداشت، چون امکانات چاپ در آن زمان بسیار محدود بود. نویسنده یا باید از چاپ آثارش چشم می‌پوشید و یا برای پرداختن حق تصحیح فرمهای چاپی از دار و ندارش می گذشت.

بالزاك معمولاً چنین راهی را برمی گزید. ولی تولستوی می گفت: «طلای ناب هم با الك شدن و شستن به دست می آید». تولستوی در به نقد کشیدن آثار خود، ید طولایی داشت او هیچگاه با نوشتن یك یا دو موضوع جدید، آرام نمی گرفت. همواره به دنبال چیزی نو بود. جالب‌تر اینکه از پاره کردن و دور ریختن یك صحنه‌ی جدید هرگز افسوس نمی خورد. همچنین نویسنده به خلاصه کردن نوشته‌هایش علاقه خاصی نشان می‌داد. این خصوصیات نوشتاری تنها یك بُعد از ویژگیهای تولستوی بود. از جهت دیگر او مانند نقاشی ماهر تیپ ظاهری یك شخص معمولی را با رنگهای روشن و باز تصویر می کرد و سپس با کار مجدد بر روی این شخصیت، از آن رنگها می کاست و آنها را به حد تعادل می‌رساند. برای مثال: در دستنویس نخست رمان «آناکارنینا»، آناکارنینا به کلی دقیقاً به گونه‌ای دیگر بود: با پیشانی کوتاه، چشمان کوچك و هیکلی نسبتاً چاق. بی‌شك نویسنده درصدد بوده که سیرت درونی آناکارنینا را به تصویر بکشد و نه صورت ظاهریش را، اما در بازنویسی نهایی رمان، این دو ویژگی باهم آورده شده است. دربارهٔ شدت و سرعت عمل تولستوی نکاتی چند شایان ذکر است. با مطالعهٔ یادداشتهای روزانهٔ تولستوی به تلاشگری و جدیتش بهتر می‌توان پی بُرد. سوژه‌های گوناگون به فاصله زمانی اندك در ذهنش پدیدار می شد و همهٔ این سوژه‌ها به نثری روان مزین می‌شد و نوشته‌های تولستوی شکل می گرفت. اگر به یادداشتهای روزانهٔ سال ۱۸۵۰ وی نگاهی بیندازیم، به شوق نوشتن در تولستوی به خوبی پی می‌بریم. در اینجا طرحهایی وجود دارد مربوط به دسامبر ۱۸۵۰ تا مه ۱۸۵۱ به عنوان نمونه: از زندگی کولیها، تاریخ کودکی من، سرگذشت ت.ی.برگولوسکایان، سفر به قفقاز از طریق رودولگا، گفتگوی دو خانم و... تولستوی برخی از اینها را در داستانها و رمانهایش مورد استفاده قرار داده است.

موضوع نخست، در داستان «محبت چگونه نابود می‌شود؟» به صورت ناتمام به کار گرفته شده، دومی در داستان «دوران کودکی و نوجوانی» تبلور یافته و سومی خمیرمایهٔ رمان عظیم «جنگ و صلح» را تشکیل می‌دهد. نویسنده از طرحهای دیگر نیز در سایر رمانها و داستانهایش استفاده کرده است. به طورکلی یادداشتهای روزانهٔ تولستوی با اشتیاق فراوانی مورد مطالعه قرار می گیرد، چون سوژهٔ تمام آثار وی در این یادداشتها گردآمده است. مثلا در یادداشتهای روزانهٔ دههٔ ۲۰ تولستوی، بیش از بیست و پنج موضوع طرح شده است. تولستوی معمولا به طور همزمان بر روی چندین اثر کار می کرد. به همین دلیل بارها نوشته‌هایش را با بسته‌بندی شیر اسب (در قزاقستان و...) مقایسه کرده است. چون تا بخشی از شیر اسب حاضر شود، قسمتی دیگر از آن در شیشه‌ها ریخته می شود و بخش دیگری نیز برای نوشیدن مهیاست!

شکل گیری یك اثر تولستوی چه مدت طول می کشید؟ رمان «جنگ و صلح» طی ۷ سال نوشته شد و داستان بلند «قزاقان» بعداز ۱۱ سال راهی چاپخانه گشت. به طور دقیق نمی توان گفت که معمولا خلق یك رمان او چندسال به طول می انجامید. اما از روی یادداشتهای روزانهٔ وی به زحمت می توان زمان دقیقی را که صرف نوشتن رمانی شده، مشخص کرد. اگر یادداشتهای روزانه ۱۸۵۳ تولستوی را تورقی کنیم، در بعضی جاها چنین جملاتی چشمگیر است:

۱۳ سپتامبر ـ طرح یادداشتهای مارکورن.

۱۴ سپتامبر ـ عصر، نوشته های قبلی را پاره کردم و از نو شروع به کار کردم. با چنان اشتیاقی می نویسم که حتی صدای ضربان قلبم راهم می شنوم. به هرحال مایهٔ خوشی من است.

۱۵ سپتامبر ـ از ساعت ۸ تا ۱۱ نوشتم. آن‌هم خیلی زیاد. به اندازه‌ای که در برنامهٔ کارم پیش‌بینی کرده بودم. آفرین بر خودم! با علاقه‌ای وافر نوشتم و سرانجام تمامش کردم.»

... فردای آن روز داستان را برای خواهرش «م.ن» می‌خواند و بعد به مجلهٔ «سُورمنیك» می فرستد. حجم این داستان کمی بیشتر از یك فرم چاپی (۱۶ صفحه) بود.

تولستوی فقط در مقالهٔ «چه باید کرد؟» یك بار در بارهٔ شیوهٔ کارش اینطور نوشته است: «سهم روزانهٔ من از زندگی، نوشتن است آن‌هم به قدر یك فرم چاپی ۱۶ صفحه‌ای!» ■

■ تولستوی، همچون پوشکین، نوشتن بر کاغذپاره‌ها را بیشتر می‌پسندید و تا ۳۵ سالگی، به کلی بی‌سلیقه و نامنظم می نوشت و تا مدتها نمی‌توانست از این عادت دست بردارد.

■ تولستوی معمولاً همزمان، بر روی چندین اثر کار می کرد.

اسرار التّوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید

● محمّدبن منوّر

اشاره‌ای دیگر

برخی دوستان و استادان فاضل و ارجمندِ دور و نزدیک، که ماهنامهٔ ادبستان به نظر گرامی‌شان می‌رسد، در دیدارها و تماسّ‌های گاه‌وبیگاه به بندهٔ حقیر چنین می‌فرمودند که: مقالاتی که با عنوان «آشنایی با متون کهن» در مجلّه عرضه می‌شود، نوشته‌هایی است غیرتحقیقی و دور از مدار پژوهش. بنده احتمال می‌دهم که چنین گمان و نظری برای عدّه‌ای از خوانندگان و علاقه‌مندان مجلّه پیش آمده باشد، بنابراین به نوشتنِ توضیحی مختصر مبادرت می‌شود:

مسئولان محترم ادبستان بنا بر یك ضرورت فرهنگی و بی‌تردید درست و بجا تصمیم گرفتند که چنین بخشی در ادبستان و با چنین هیأتی دایر شود: معرّفی و منتخب یك اثر سودمند و خوب از آثار کهن؛ آثاری که پیشینیان ما در سالهای شکوفایی، بالندگی و رشدِ فرهنگ و تمدّن اسلامی پدید آورده‌اند. این پیشینیان انسانهایی بودند درس‌خوانده، اندیشه‌مند و طالب علم و معرفت، که با همه نقاط قوّت و ضعف، و فراز و فرودهای زندگی و کردارشان اکنون در زمرهٔ مفاخر ما هستند. روش کار هم به این صورت مقرّر شد که ابتدا اثرِ موردنظر به اجمال معرّفی شود و سپس نمونهٔ کوچکی از آثار، متضمّن بخشهای سودمند، مفید و دل‌انگیز آورده شود. انجام چنین وظیفه‌ای به بندهٔ ناچیز محوّل شد:

مورِ بیچاره هوس کرد که در کعبه رسد
دست در پایِ کبوتر زد و ناگاه رسید

این جانب در معرّفی متون از پژوهش‌های دانشمندانی استفاده کرده است و می‌کند که در زمینهٔ فوق جست‌وجوها کرده‌اند و بر باغِ دانش را رُفته‌اند. این کار همیشه با ذکرِ مأخذ ـ در ضمنِ یادکردی توأم با احترام ـ انجام گرفته است. برای انتخاب متن‌ها و جملات، بی‌اغراق باید عرض شود که صفحه به صفحه آن کتاب را گشته‌ام. معیارهای این جانب هم طبق آن چه که گردانندگان ادبستان توصیه کرده‌اند: سودمندی در زندگی فردی و اجتماعی، و نیز ارزشهای عرفانی و ادبی بوده است. بنابراین کار عمده ـ و در واقع تنها کار ـ «انتخاب و گزینش» بوده است و نه تحقیق و پژوهش؛ هم‌چنانکه در بالای صفحات مربوطه هم که کلمه «انتخاب» آمده است و نه نوشته یا تألیف و تحقیق!

اشکال دیگر که یکی از استادان ارجمند بر بنده گرفته‌اند، انتظام نداشتن این آثار از لحاظ ترتیب تاریخی است. پاسخ این است که اگر قرار بود در زمینهٔ فوق کتابی تألیف شود، بی‌شك باید نظم تاریخی لحاظ می‌شد اما انجام چنین کاری به دلیل بُعد انتشار، بسیاریِ متون و کتب در ازمنه و قرون گونه‌گون، و ضرورت‌ها و اقتضائات مختلف یك نشریّه ماهانه، به هیچ روی وجود ندارد.

گذشته از اینها یك موضوع را عدّه‌ای نادیده گرفته‌اند و آن این است که مخاطبین این بخش البتّه استادان، فرهیختگان، و یا دانشجویان گران‌قدر ادب پارسی نبوده و نیستند؛ یعنی کسانی که با بسیاری از این کتابها «آشنایی» دارند و شاید بارها به فریفتگی و یا از سرِ دانش اندوزی یا به جهت تکلیفِ درسی مرور کرده و خوانده باشند. مخاطب این بخش از مجلّه کسانی بوده‌اند که «ادبیّات»، در قلمرو «رشتهٔ تحصیلی و شغلی» و حتّی فعالیّت‌های فرهنگی آنها نقش نداشته یا نقش اندکی دارد. و یا کسانی که مطالعات و جست‌وجوهایشان در زمینه‌هایی غیر از متون قدیمی و کلاسیك است. چنین کسانی تعدادشان اندك نیست، و کتابهایی که در گوشه‌های کتابخانه‌ها خاك می‌خورد، نیز. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا لازم نیست که چنین کسانی با این آثار ملّی و معنوی خویش آشنا باشند و از مطالب مفید و جالب آنها بهره گیرند؟ و ما می‌دانیم و نیك آگاهیم که دسترسی بسیاری از هموطنان ما به کتابهایی از این قبیل بسیار ناچیز است؛ و ما می‌دانیم و نیك آگاهیم که برای رشد و اعتلای فرهنگ اسلامی ـ ایرانی‌مان، ناچاریم که با تکیه بر فکر گذشتگان و سنتِ درست به جذبِ نکات درست از فرهنگ‌های دیگر اقدام کنیم. در حالی که ما در دهه‌ها و سالهای اخیر

همواره از یورش غرب بر فکر و اندیشه‌مان [که منجرّ به «غرب‌زدگی» شده] نالیده‌ایم و شکوه داشته‌ایم!

امیدوارم که این یادداشتِ مختصر و کوتاه در بیانِ ضرورت و شیوهٔ کار در سلسلهٔ معرّفی و منتخب متون [و نه مقالات و پژوهش در بارهٔ متون، که دیگر است!] کافی و محصّل بوده باشد. وگرنه بنده تصوّر می‌کردم که در یادداشتِ آغاز این کار (ادبستان ۳۵، آبان ماه ۱۳۷۱، ص ۱۴) همهٔ اینها به صراحت بیان شده است. اکنون نیز، چنین تصوّر می‌کنم و می‌اندیشم که شاید نکته‌سنجان و صاحب‌نظران به دلیل وفور مطبوعات و نشریّات، آن نوشته را مطالعه نفرموده و یا مدّنظر نداشته‌اند. در هر حال از همه ایشان سپاسگزارم و امید عنایتِ بیشتر دارم.

کامیار عابدی

○○○

ابوسعید فضل‌الله بن ابوالخیربن احمد میهنی از جملهٔ صوفیان و عارفانِ نامبردارِ ایران زمین است. او در سال ۳۵۷ هـ.ق (برابر با ۹۶۷ م.) در میهنه (= مهنه = مهینه) که ناحیتی است بین ابیورد و سرخس، به دنیا آمد. پدرش داروفروش بود، و در زُمرهٔ مردان صوفی نهاد روزگار. مادرش نیز دوستدار دانش و معرفت بود؛ و به خواهشِ وی بود که پدر بوسعید، پسرش را به مجالس مردان پاك جیب و پادشاهانِ نهان می‌برد. ابوسعید اندك ـ اندك بزرگ شد، و در زادگاه خود و شهرهای دیگر به محضر دانشمندان استاد و صوفیانِ صفاپیشه رسید. او خوشه‌چینِ دانش و معرفت کسانی مانند: محمّد عیاری، پیر ابوالقاسم بشر یاسین، ابوسعید عیاری، ابوعبدالله خضری، قفّال مروزی، ابوعلی سرخسی، لقمان سرخسی، پیر ابوالفضل سرخسی و ابوالعبّاس قصّاب آملی شد.

سرانجام به شهر خود، میهنه بازگشت. تحوّلی روحانی روح و جانَش را درهم نوردید و او را به وادی زهد و ریاضت کشاند. خویشتن‌دار شد و خلوت گزیدن‌ها کرد. به سماع و وجد و شعرخوانی پرداخت. رفتارِ محبّت‌آمیز و توأم با خردمندی و بلندنظری ابوسعید با قشرهای مختلفِ مردم جامعهٔ روزگار خود، حسن استقبالی عظیم یافت. مریدان و یارانِ او روزبه‌روز فزونی گرفتند. مقام معنوی بزرگی که او به دست آورد، در دنیای تصوف کم‌نظیر است. تا سالها و قرنها خاطرهٔ مهربانی‌ها و حسن رفتار و سلوك او زنده ماند. برخی عالمان و فقیهان، و حتی صوفیان معتدل با او به مخالفت پرداختند، امّا شهرتش نه تنها قلمرو ایرانیان و فارسی زبانان، بلکه تمام دنیای اسلام را فراگرفت. در باره‌اش افسانه‌ها ساختند و داستانها پرداختند و چهرهٔ او را در هاله‌ای از معجزات پنهان کردند. ابوسعید، البتّه مرد بزرگی بود. امّا واقعِ امر این است که با همهٔ مدارج کمال و سلوك و ریاضت و مجاهدتی که برای او برشمرده‌اند، وی مانند همهٔ ما انسانها، از خاکیان بود. مؤلّف کتاب «ابوسعیدنامه» ضمنِ اشاره به این موضوع، در بارهٔ او چنین اظهارِ عقیده می‌کند که: «وی از برگزیدگانِ زمانِ خویش به شمار می‌رفت و از احترام و نیکوداشتِ اربابِ قدرت و رجال حکومت روزگار خود نیز برخوردار بود، از مایه‌های درماندگی آدمی یعنی اضطراب و تزلزل و تشویش و تردید جان خویش را رهایی بخشیده بود. [ابوسعید] با گذشتن از ننگ‌ونام، آداب و رسوم موسمی و تلقینی را به کناری نهاده بود و تعلیمات رسمی خشك و اطاعتِ کورکورانه و بی‌چون‌چرا را به تنهایی برای سیراب ساختن عطش معنوی کافی نمی‌دانست. از این رو آنچه را خوانده و نوشته بود، یکسره به خاك سپرد و خدمت و احسان و محبّت به مخلوق را در پیش گرفت». او درسال ۴۴۰ هـ.ق (برابر با ۱۰۴۹ م.) زندگی را بدرود گفت.

در بارهٔ ابوسعید، در کتب صوفیه ـ به ویژه سیرت مشایخ ـ مطالب، اقوال و داستانهای فراوانی ضبط است. امّا دو کتابِ عمده در بارهٔ این عارف نامدار نوشته شده است: حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر، اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید. مؤلف کتابِ نخستین جمال‌الدین ابوروح میهنی است و کتاب دوم به قلمِ محمّدبن منوّر میهنی. هر دو از نوادگان ابوسعید بوده‌اند. بی‌تردید به دلیل زیبایی نثر و انسجام مطالب، اسرارالتوحید اثری است ممتاز و شایسته که همواره مورد توجّه بوده و نسخه‌های فراوانی از آن در دست است. بارها هم به چاپ رسیده است:

والنتین ژوکوفسکی (پطرزبورگ، ۱۸۹۹ م.)، احمد بهمنیار (تهران، ۱۳۱۳ ش.)، ذبیح‌الله صفا (تهران، ۱۳۳۲ ش)، محمّدرضا شفیعی کدکنی (تهران، ۱۳۶۶).

تصحیح اخیر که متضمّن تحقیقی پردامنه در متن اسرارالتوحید نیز هست، البتّه بر تصحیحات پیشین رجحان دارد؛ این اثر در دو جلد عرضه شده است. حالات و سخنان شیخ ابوسعید نیز یك بار به کوشش آقای ایرج افشار (۱۳۴۱ ش.) و باردیگر به کوشش استاد شفیعی کدکنی (۱۳۶۶ ش.) انتشار یافته است.

اسرارالتوحید به زبانهای دیگر از جمله عربی (ترجمه اسعاد عبدالهادی قندیل) و فرانسوی (ترجمه محمّد آشنا) نیز برگردانده شده است. در نگارشِ مقدّمه حاضر از تحقیق و تألیف سودمند و مستقل استاد سیّد محمّد دامادی در بارهٔ ابوسعید ابوالخیر (ابوسعید نامه، ۱۳۶۷ ش.) استفاده کرده‌ایم.

□□□

○ بدان که شیخ ما قدّس اللهُ روحَه‌العزیز، هرگز خویشتن را «من» و «ما» نگفته است. هر کجا ذکر خویش کرده است، گفته است: «ایشان، چنین گفته‌اند و چنین کرده‌اند».

○ خواجه امام مظفر حمدان در نوقان یك روز می گفت که: «کارِ ما با شیخ بوسعید همچنان است که پیمانه‌ای ارزن، یك دانه شیخ بوسعید است و باقی من.» مریدی از آنِ شیخ ابوسعید آنجا حاضر بود، از سرگرمی برخاست و پای‌افزار کرد و پیش شیخِ ما آمد و آنچه از خواجه مظفر حمدان شنوده بود با شیخ حکایت کرد. شیخ گفت: «خواجه امام مظفر را بگوی که آن یك هم تویی، ما هیچ نیستیم.»

○ شیخ را گفتند: «فلان کس بر روی آب می‌رود.» گفت: «سهل است، بزغی و صعوه‌ای نیز برود.» گفتند: «فلان‌کس در هوا می‌پرّد.» گفت: «مگسی و زغنه‌ای می‌پرد.» گفتند: «فلان‌کس در یك لحظه از شهری به شهری می‌شود.» شیخ گفت: «شیطان نیز در یك نفس از مشرق به مغرب می‌شود. این چنین چیزها را بس قیمتی نیست. مرد، آن بود که در میانِ خلق بنشیند و برخیزد و بخسبد و بخورد و در میانِ بازار در میان خلق ستدوداد کند و با خلق بیامیزد و یك لحظه، به دل، از خدای غافل نباشد.»

○ شیخ یکبار به طوس رسید. مردمان از شیخ استدعای مجلس کردند. اجابت کرد. بامداد در خانقاه استاد تخت بنهادند. مردم می آمد و می نشست. چون شیخ بیرون آمد مُقریان قرآن برخواندند و مردم بسیار درآمدند، چنانکه هیچ جای نبود. معرّف برپای خاست و گفت: «خدایش بیامرزاد که هر کسی از آنجا که هست یك گام فراتر آید.» شیخ گفت: «وَصَلَّی الله علی مُحمّد و آلِه اَجْمعینَ.» و دست به روی فرو آورد و گفت: هرچه ما خواستیم گفت، و همهٔ پیغامبران بگفته‌اند، او بگفت که از آنچه هستید یك قدم فراتر آیید. کلمه‌ای نگفت و از تخت فرود آمد و بر این ختم کرد مجلس را.

○ درویشی بوده است در نیشابور، او را حَمْزَةُ التّراب گفتندی، از تواضع که در وی بودی. روزی به شیخ ما رُقعه‌ای نبشت، و بر سر رُقعه، تواضع را، بنوشت که «تُرابُ قَدَمِهِ» شیخ ما قدّس الله روحه العزیز، بر ظَهْرِ رُقعه نوشت جوابِ آن این یك بیت و بدو فرستاد، بیت:

چون خاك شدی خاكِ ترا خاك شدم
چون خاك ترا خاك شدم پاك شدم

○ باباحسن، رحمة الله علیه، پیش‌نمازِ شیخِ ما ابوسعید، قدس الله رَوحَهُ العزیز، بوده است و در عهد شیخ امامت متصوّفه به اسم او بوده است. یك روز نماز بامداد می گزارد. چون قنوت برخواند گفت: «تَبارَکْتَ رَبَّنا و تعالیتَ اَللّهم صلِّ عَلیٰ مُحمّدٍ.» شیخ گفت: «چرا بر آل صلوات ندادی و نگفتی. اللّهم صَلِّ عَلیٰ محمّدٍ وعلی آل مُحمّدٍ» بابا گفت: «اصحاب را خلاف است که در تشهّدِ اوّل و در قنوت بر آل محمّد صلوات شاید گفت یا نه، من احتیاط آن خلاف را، نگفتم.»

شیخ ما گفت: «ما در موکبی نرویم که آلِ محمّد در آنجا نباشند.»

○ در آن وقت که شیخ ما ابوسعید، قدّس الله روحه‌العزیز، به نیشابور بود، روزی مجلس می‌گفت، و استاد امام بلقسم قشیری [صاحب رسالهٔ قشیریّه، ادبستان ۳۶، آذر ماه ۱۳۷۱، ص ۳۶ ـ ۳۸] قدّس الله روحه‌العزیز، در مجلس شیخ

بود و پیش به چند روز میان استاد امام و دهقانی در آسیایی ـ که به دیه حُسین‌آباد بود ـ مقالتی می‌رفته بود که آن دهقان در آن آسیا دعوی می‌کرد و استاد امام می‌گفت: از آنِ منِ است. مُقریی در مجلس شیخ برخواند لِمَنِ الْمُلْكُ الیومَ [سورة غافر / ۱۶] شیخ ما گفت: یامَنْتَ راست با استاد امام راست کن که می‌گوید: آسیایِ حسین آباد آنِ من است.»

○ آورده‌اند که روزی شیخ ما قدّس الله روحه‌العزیز در نیشابور به محلّه‌ای فرومی شد و جمع متصوّفه، بیش از صدوپنجاه کس بازو به هم. ناگاه زنی پاره‌ای خاکستر از بام بینداخت. نادانسته که کسی می‌گذرد. از آن خاکستر بعضی به جامهٔ شیخ رسید. شیخ فارغ بود. و هیچ متأثر نگشت. جمع در اضطراب آمدند و گفتند: «این سرای باز کنیم.» و خواستند که حرکتی کنند. شیخ ما گفت: «آرام گیرید، کسی که مستوجب آتش بود به خاکستر باز و قناعت کنند، بسیار شکر واجب آید.» جمله جمع را وقت خوش گشت و بسیار بگریستند و نعره‌ها زدند.

○ روزی شیخ ما ابوسعید، قدّس الله روحه‌العزیز، در نیشابور برنشسته بود و با جمع جایی می‌شد. به درِ کلیسا رسید. اتفاق را روز یك‌شنبه بود، و ترسایان جمله در کلیسا جمع بودند. جماعتی گفتند: «ای شیخ! ایشان را ترا می‌باید که ببینند.» شیخ، حالی، پای بگردانید. چون شیخ دررفت و جمع در خدمتِ شیخ دررفتند، همه ترسایان پیشِ شیخ بازآمدند و خدمت کردند. چون شیخ و جمع بنشستند، ترسایان، به حرمت پیشِ شیخ بایستادند و بسیار بگریستند و تضرّع کردند و حالت‌ها پدید آمد. مُقریان با شیخ بودند. یکی گفت: «ای شیخ! دستوری هست تا آیتی بخوانند؟»

شیخ گفت: «بباید خواند.» مُقریان قرآن برخواندند. آن جماعت، همه، از دست بشدند و نعره‌ها زدند و زاری بسیار کردند و همه جمع را حالت‌ها پدید آمد. چون به جایِ خویش بازآمدند، شیخ برخاست و بیرون آمد. یکی گفت: «اگر شیخ اشارت کردی، همهٔ زنارها باز کردندی.» شیخ ما گفت: «**ماشان ورنبسته بودیم تا بازگشاییم.**»

○ آورده‌اند که شیخ ما ابوسعید قدّس الله روحهُ العزیز روزی در نیشابور بر اسب نشسته بود و جمع متصوّفه در خدمت او. به بازار فرومی‌راند. جمعی وُرنایان می‌آمدند، برهنه. هر یکی ازار پای چرمین پوشیده. و یکی را بر گردن گرفته می‌آوردند. چون پیش شیخ رسیدند شیخ پرسید که «این کیست؟» گفتند: «امیر مُقامِران است.» شیخ او را گفت که «این امیری به چه یافتی؟» گفت: «ای شیخ! به راست باختن و پاك باختن.» شیخ نعره‌ای بزد و گفت: «**راست باز و پاك باز و امیر باش!**»

○ هم در آن وقت که شیخ ما قدّس الله روحهُ‌العزیز به نیشابور بود، یکی از ائمهٔ بزرگ بیمار گشته بود. شیخ ما به عیادت وی درشد. چون شیخ بنشست و او را بپرسید، جمعی از وکیلانِ اسباب آن امام درآمدند. یکی می‌گفت: «فلان اسباب را چندین تخم می‌باید.» و یکی می‌گفت: «فلان مستغل را عمارت می‌باید کرد.» و یکی می‌گفت: «فلان باغ را باغبانی می‌باید بهتر از این که هست.» و هر کسی از این معنی سخنی می‌گفتند، و او در آن حالت بیماری هر یکی را جوابی می‌گفت و می‌فرمود که هر یکی را چه‌گونه می‌باید کرد، و همگی خویش بدان مشغول و مستغرق کرده. چون با خویشتن رسید، روی به شیخ کرد تا از وی عذری خواهد. شیخ ما گفت: «خواجهٔ امام اجل را بهتر از این می‌باید مرد.» آن امام با خویشتن آمد و دانست که حقّ به دستِ شیخ است و گفت: «آنجا که نظر و قدم شیخ است نظرِ ما آنجا نمی‌رسد.» از آن حالت استغفار کرد.

○ شیخ ما گفت که بویزید بسطامی گفت که حقّ سبحانه و تعالی فرد است و او را به تفرید باید جستن تو او را به مداد و کاغذ جویی کِی یابی؟

○ شیخ ما گفت: قَالَ بَعْضُ الْحُكَمَا وُلِدْتَ باكِياً والنّاسِ یَضْحَكُونَ فَاجْتَهِدْ أَنْ تَمُوتَ ضاحِكاً والنّاسُ یَبْكُونَ. گفتا اندر این جهان آمدی گریان و مردمان می‌خندیدند. جهد کن تا بمیری خندان و مردمان می‌گریند. بیت:

جایی که حدیثِ تو کنند خندانم
خندان ـ خندان به لب برآید جانم

○ شیخ ما گفت: خِرَدْمند مرد، آن است که چون کارش پیش آید **همه رای‌ها جمع کند و به بصیرت دل در آن نگرد تا آنچه صواب است از او بیرون کند** و دیگر را یله کند همچنانکه کسی را دیناری گم شد اندر میان خاك اگر زیرك بود همه خاك را، که بدان حوالی بود، جمع کند و به غربالی تنگ فروگذارد تا دینار از میان پدید آید.

○ شیخ ما گفت: دانشمندی پیری را به سمرقندی گفت: مرا از این سخنان چیزی بنویس. گفت: سی سال است تا با یك کلمه می‌آویزم که وَنَهیَ النَّفْسَ عَنِ الْهَوی، هنوز با وی برنیامده‌ام.

○ شیخ ما را گفتند: «یکی توبه کرده بود، بشکست.» شیخ ما گفت: «اگر توبه او را بشکسته بودی او هرگز توبه بنشکستی.»

○ هزار دوست اندکی باشد و یك دشمن بسیار بود.

○ بارخدایا بیامرز که روی چنین دارد و مهرس که خرده‌ای دارد.

○ ما آنچه یافتیم به بیداریِ شب و بی‌داوری سینه و بی‌دریغی مال یافتیم.

○ شیخ ما را پرسیدند که «صوفیی چیست؟» گفت: «آنچه در سر داری بنهی و آنچه در کف داری بدهی و از آنچه بر تو آید نجهی.»

○ از شیخِ ما سئوال کردند که از خلق به حقّ چند راه است؟ به یك روایت گفت: هزار راه بیش است و به روایتی دیگر گفت: به عددِ هر ذرّه‌ای از موجودات راهی‌ست به حقّ، **امّا هیچ راه نیست نزدیکتر و سبك‌تر از آنکه راحتی به دل مسلمانی رسانی**، و ما بدین راه رفتیم و این اختیار کرده‌ایم.

○ درویشی از شیخ ما سئوال کرد که «ای شیخ! او را کجا جوییم؟» شیخ ما گفت: «کجاش جستی که نیافتی؟ اگر قدمی به صدق در راه طلب نهی در هرچه نگری او را بینی.»

○ شیخ ما گفت: «التصوّف إرادة الحقّ فی الْخَلقِ بلا خَلقِ. پس گفت: این تغیّر و تلوّن و سوزش و اضطرابِ همه نفس است. آنجا که اثری از انوار حقیقت کشف گردد آنجا نه ولوله بود نه دمدمه و نه تغیّر و نه تلوّن. لَیْسَ مَعَ اللهِ وحشةُ ولا مَعَ النفسِ راحةٌ. پس گفت، بیت:

مرد باید که جگرسوخته خندان بُوَدا
نه همانا که چنین مرد فراوان بُوَدا

○ شیخ ما گفت: صحبت را شرط‌هاست. نیکوترین لباسی که بنده پوشد لباس تواضع است و هیچ پیرایه‌ای بنده را نیکوتر از پیرایهٔ تواضع نیست. و هیچ چیز بنده را عزیز نگرداند مگر تواضع.

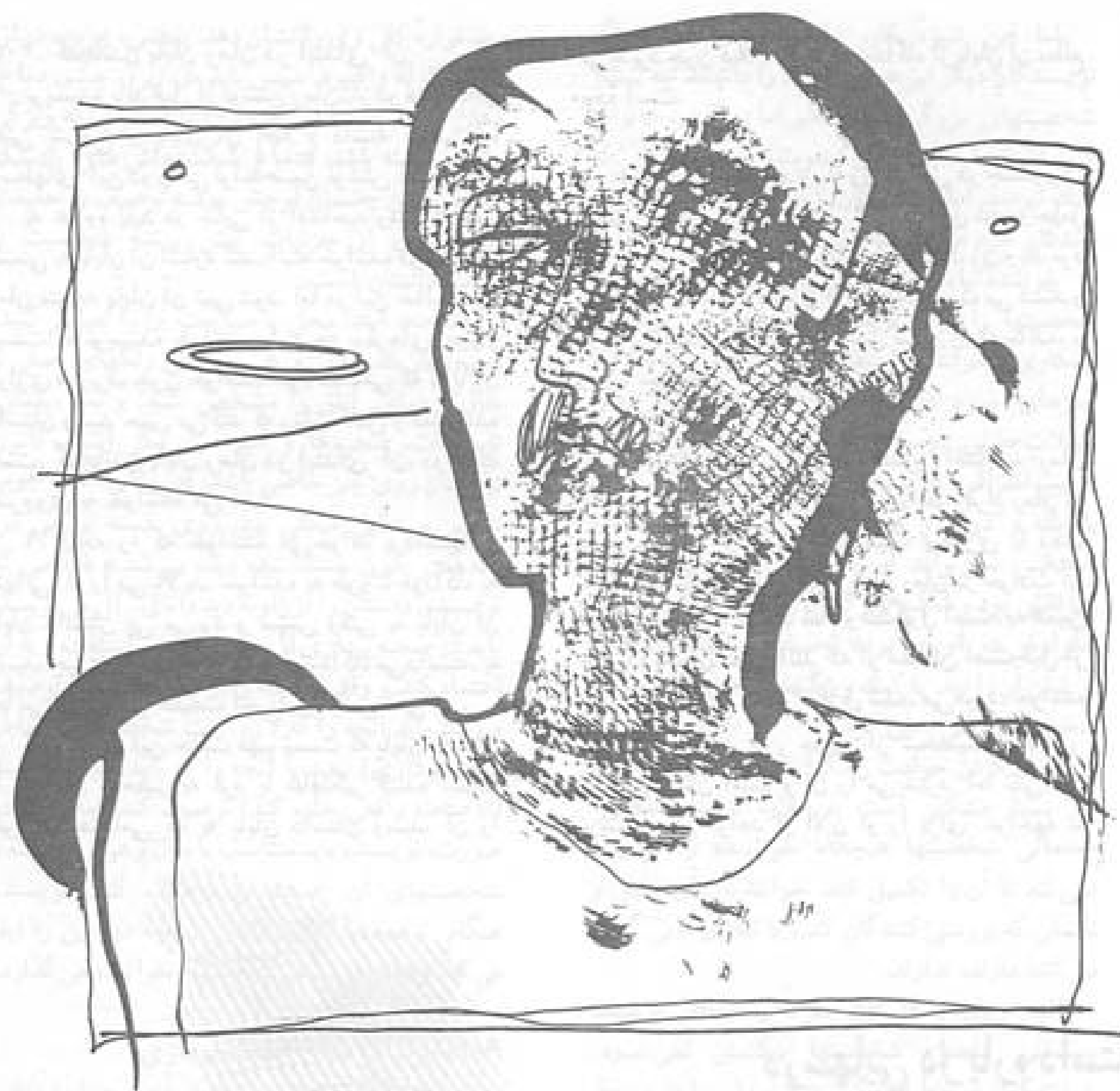
○ تنگ دلی نی و دل تنگ نی
تنگ‌دلان را برِ ما رنگ نی

مأخذ:
اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، محمّدبن منوربن ابی‌سعدبن ابی طاهربن ابی‌سعید میهنی، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، دوبخش، ۱۳۶۶، دویست و سی و نه + ۱۰۶۳ ص.

سر خُم می سلامت...

همه هست آرزویم که ببینم از تو رویی
چه زیان تو را که من هم برسم به آرزویی؟
به کسی جمالِ خود را ننموده‌ای و بینم
همه جا به هر زبانی بُوَد از تو گفت‌وگویی
غم و درد و رنج و محنت همه مستعد قتلم
تو ببر سر از تنِ من، ببر از میانه گویی
به رهِ تو بس که نالم، زغم تو بس که مویم
شده‌ام زناله نالی، شده‌ام زمویه مویی
همه خوشدل این که مطرب بزند به تار چنگی
من از آن خوشم که چنگی بزنم به تارمویی
چه شود که راه یابد سوی آب، تشنه کامی؟
چه شود که کام جوید زلبِ تو، کامجویی؟
شود این که از ترحّم دمی ای سحابِ رحمت
من خشك‌لب هم آخر زتو ترکنم گلویی؟
بشکست اگر دلِ من به فدای چشم مستت
سر خُم می سلامت شکند اگر سبویی
نظری به سوی رضوانیِ دردمند مسکین
که به جز درت امیدش نبود به هیچ سویی

فصیح الزمان رضوانی شیرازی



حلقه

● رحمت حقی‌پور

دو ساعت تمام توی راسته‌ی زرگرها، در سوز و سرمای زمستان، سرگردان بودم و صدای ریز ریزِ ناله‌ی بچه توی سرم بود. به صد تا دکّان بیشتر، سر زدم؛ یك کلام همه گفتند: بدونِ فاکتور، خریدار نیستیم. و هرچه فکر می‌کردم یادم نمی‌آمد که فاکتور را کدام گوری گذاشته بودم که حالا اینطور باید بخاطرش عذاب می‌کشیدم.

توی گنجه و زیر پیش بخاری و لای کتابها و رخت‌های توی چمدان را گشته بودم و دست آخر، سرِ «طاهره» داد کشیده بودم که چرا یك چیز را سرِ جایش نمی‌گذارد که آدم، وقتِ احتیاج، راحت بتواند پیدایش کند.

او همانطور که بچّه‌ی گرسنه را، توی گهواره‌ی دستش تاب می‌داد تا آرام بگیرد، با تندی گفته بود که خودم یك وقتی گذاشته بودمش توی جیب کتم. وحالا نه توی جیبِ کتم بود و نه هیچ جای دیگر. تف. آدم وقتی به چیزی احتیاج داشته باشد، اینطور می‌شود. انگار شیطان برش می‌دارد و می‌گذارد زیرِ نشیمنش. انگار بال در می‌آورد و پَر می‌زند به آسمان.

داشت شب می‌شد که رسیدم به انتهای بازار و با ناامیدی جلو ویترینِ آخرین مغازه ایستادم. صدای اَذان از بلندگوی مسجد بلند شد، و همراه آن دوباره ناله‌ی بچّه، توی گوشهایم زنگ زد. سردم شد و توی دستهایم «ها» کردم. بالای ویترین، چند تا لامپ بزرگ، روی سرِ طلاهایی که کنارِ هم چیده شده بودند، روشن بود.

خطاطی‌ی نستعلیقِ روی شیشه، درشت و شب‌نما، توی بُهتِ چشمانم برق زد: «طلاکده‌ٔ بانو». دستِ طاهره را گرفتم و گفتم: «خسته شدیم بسکه توی این بازار لعنتی، دورِ خودمان گشتیم؛ برویم همین دکّان، یك چی بخریم و قالِ قضیه را بکنیم».

«شاید چیز خوبی نداشته باشد».

«از کجا میدانی؛ اینقدر وسواس بخرج نده».

«طلاکده‌ٔ بانو...» یقین داشتم که خودش بود؛ همین مردی که حالا پشتِ پیشخوان نشسته بود و داشت ماشین حسابِ می‌زد. کلّه‌ی طاس و چشمانِ پُف کرده و حتی صدای رگدار و نخراشیده‌ای که موقعِ حرف زدن داشت، هنوز یادم مانده بود. فکر کردم که حتماً او هم باید مرا به خاطر داشته باشد. کلّی با هم حرف زده و خوش و بش کرده بودیم؛ از شغلم هم پرسیده بود. باید یادش باشد.

گفته بودم: «کتابفروش. کنارِ خیابان!».

تعجّب کرده بود: «مگر از کتابفروشی، نانی در می‌آید؟»

آنوقتها بازار کتاب بد نبود؛ گفته بودم: «در می‌آید که دارم برای خودم گرفتاری می‌تراشم». و از این مطایبه، دوتایی خندیده بودیم و طاهره، شوخی ـ جدّی به‌ام چشمِ غرّه رفته بود. حلقه را توی دستم فشردم و با آخرین ذرّه‌های امیدی که در دل داشتم، رفتم تو. هر چند آن لحظه اصلاً حالِ حرف زدن و ترمخویی نداشتم، سعی کردم برای یك بار هم که شده در زندگی‌ام با ـ زبان بازی ـ جلو بروم. سلام غرایی کردم و با لبخندی کاملاً ساختگی، دستم را پیش بردم و خیلی خودمانی باهاش دست دادم.

این یکی دیگر از شانسم بود که زود مرا شناخت و شروع کرد به چاق سلامتی کردن وگفتن کلماتی مثل، چکار می‌کنید و چه خبر و اینطور چیزها...

ناگهان برای لحظه‌ای احساسِ گرما کردم و صدای ناله‌های یکریزِ بچّه را از یاد بردم. توی اتاقِ تزیین شده، پای سفره‌ی عقد، کنارِ طاهره نشسته بودم و دخترها توی پارچهٔ سفیدی، بالای سرمان قند می‌ساییدند. عکس‌مان افتاده بود توی قابِ آینه و شمعدان‌ها روشن بودند و اتاق پُر شده بود از بوی دسته‌های گُل و دیس‌های میوه و شیرینی. اوّل من حلقه را کردم به انگشت طاهره و بعد او، همین حلقه را توی انگشت من انداخت آنوقت همه کِل کشیدند و مبارك باد گفتند. صدای افتادنِ حلقه، توی کفه‌ی ترازوی کوچكِ فلزی، مثلِ صدای شکستن چیزی بود که نمی‌شد فهمید:

صدای افتادنِ وزنه‌های کوچك توی کفه‌ی دیگر، هم همینطور.

شاید مثلِ صدای شکستنِ شیشه بود، یا بلور، یا دستکم چیزی از جنسِ اینها.

گفت: «سه هزار و پانصد تومن».

ماشین حساب را گذاشت روی پیشخوان. پولها را شمرد و داد دستم. منهم همانجور گذاشتمش توی جیبم و باهاش خداحافظی کردم و زدم بیرون.

پایم به خیابان که رسید، دوباره سردم شد و صدای گریه‌های بچّه، توی سرم پیچید.

طاهره گفت: «زود برگردی جلال؛ بچّه از گشنگی تلف می‌شه...»

بازار شلوغ بود و در بادِ سردی که می‌آمد، با قدم‌های تند راهم را میان جمّعیت باز می‌کردم. ■

تابستان ۷۲



درسهایی در بارهٔ داستان‌نویسی ـ (۱۳)

برای مردم بنویسید نه برای منتقدان ادبی

● لئونارد بیشاپ

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

۲۰۵. گنجاندن پایانِ رمان در ابتدای آن

نویسنده باید قبل از نوشتنِ رمان، از دو قسمتِ آن یعنی شروع و پایانِ آن اطلاع داشته باشد؛ اما وسطهای این دو را می‌تواند ضمنِ نوشتن کشف کند.

به علاوه باید در جایی از افتتاحیهٔ رمان به طورِ ضمنی به پایانِ آن اشاره کند. البته خواننده در ابتدای رمان متوجه پایانِ آن نمی شود. اما در این حالت مهم نیست که نویسنده خواننده را به چه سفرهای دور و درازی می برد، چون خواننده خود هنگامی که به پایانِ داستان رسید حس می کند که رمان کامل و تمام شده است. **گنجاندنِ پایانِ رمان در ابتدای آن، دو کمکِ ضروری به خواننده می کند:**

۱. آنچه را که خواننده می‌خواند برداشتهای پنهانی او را می‌پالاید. خواننده به طورِ ناخودآگاه به پایانِ داستان پی می‌برد و سپس وقتی به پایانِ آن رسید، چیزی را که قبلاً به طورِ ناخودآگاه می‌دانسته، به جا می‌آورد و در حقیقت احساسِ یأس نمی کند.

۲. و باز در این حالت مهم نیست که پایانِ داستان تا چه حد منحصر به فرد یا غافلگیر کننده است. خواننده هنگامی که به پایانِ داستان رسید، آن را می پذیرد چون قبلاً به طورِ ناخودآگاه از پایانِ آن مطلع بوده است.

داستان: چهار مرد و سه زنِ غواص در جستجوی کشتیِ اسپانیولی که در سالِ ۱۵۷۴ غرق شده و حاملِ طلا بوده است هستند. در پایان داستان یك زن و یك مرد می میرند، یك مرد و یك زن از جستجو دست می کشند و دو مرد باقیمانده نیز هردو عاشقِ تنها زنِ باقیمانده، و رقیبِ سرسختِ همدیگر می شوند.

نویسنده هنگامی که در فصلِ افتتاحیهٔ رمان صحنه پردازی می کند و طرح و روابطِ افرادِ رمان را بسط می‌دهد از طریقِ شخصیت پردازی با دقت علائم و اشاراتی را در موردِ پایانِ رمان در حوادثِ آن می گنجاند. **براد بسیاد شاد و شنگول است. به همین جهت دیگران نمی‌دانند که او مطمئن است قبل از پیدا کردنِ جای کشتیِ غرق شده، می‌میرد.** خواننده نیز فکر می کند این جزئی از شخصیت پردازیِ افتتاحیهٔ رمان است و آن را می‌پذیرد. اما نمی‌داند نویسنده می‌خواهد از الان او را برای مواجهه با سرنوشتِ آیندهٔ شخصیت آماده کند. **زلدا با اینکه می‌داند آرون شیفتهٔ اوست، نگاههای خیرهٔ او را نادیده می گیرد. خیل نقشهٔ چین و چروکی را که از ناخدایِ مستی دزدیده است بررسی و با بیحالی با ناخن، لکهٔ خشكِ خونی را از گوشهٔ نقشه پاك و از این طریق نویسنده پایانِ داستان را ترسیم می کند.**

اگر موقعِ نوشتنِ رمان پایانِ داستان را نمی‌دانید، به نوشتنِ آن ادامه دهید. اما وقتی رمان را تمام کردید، هنگامِ بازنویسی، قسمتهایی از پایانِ آن را در افتتاحیهٔ رمان بگنجانید. به این ترتیب پایانِ رمان سرِ جای خود هست، اما این پایان از همان ابتدایِ رمان شروع می شود.

۲۰۶. حفظِ تداومِ صحنه‌هایِ طولانی

یکی از علائمِ ارتقایِ نویسنده از مبتدی به حرفه‌ای، توانایی وی در حفظِ تداومِ نمایشیِ صحنه‌های طولانی است.

نویسنده باید برایِ سرعت بخشیدن به داستان، هدایتِ انتقالهایِ سریع و ایجاد حسِ نزدیکی در خواننده، دائما از صحنه‌های کوتاه (یك یا چهار صفحهٔ تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف کردنِ

صحنه‌های کوتاه و زیاد، پشتِ سرِ هم، داستانِ سریع را تکه‌تکه می‌کند و خواننده فضای کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصتِ کافی ندارد تا پیوند عمیقی با **محتوای ناگفتهٔ** رمان برقرار کند.
آن بخش از ویژگیهای رفتاریِ شخصیت که به **طورِ ضمنی** به عناصر انگیزه و احساسِ وی اشاره می‌کند و جوهرهٔ پنهانِ روابط را که خواننده فقط در صحنه‌های طولانی آن را احساس می‌کند به نمایش می‌گذارد، **محتوای ناگفتهٔ** رمان است. خواننده برای دریافتِ این محتوا، به جای اینکه صرفاً حوادثِ صحنه را بخواند باید **کلِ صحنه** را حس کند.

داستان: آدم‌ربایی دختر کوچکِ رئیس پلیس شهر را می‌دزدد و تهدید می‌کند که اگر رئیس پلیس نگذارد یکی از زندانیان فرار کند، دخترش را خواهد کشت. رئیس پلیس دست به یك سلسله اقدامات می‌زند: **(توالی صحنه): الف) اسامی مظنونهایِ احتمالی** را یکی یکی از فهرستِ خود حذف می‌کند. ب) افرادِ دامگذارِ پلیس را برایِ کسبِ خبر تحتِ فشار می‌گذارد. ج) از زندانی برایِ گرفتنِ نام آدم‌ربا، بازجوییِ سختی می‌کند. د) ناشناسی تلفن می‌زند و هویتِ آدم‌ربا را فاش می‌کند. هـ) تعقیب و گریز. و) درگیری و تیراندازی. ز) رئیس پلیس با عملیاتی قهرمانانه، دخترش را آزاد می‌کند.

در اینجا داستان سریع پیش می‌رود و چاشنی هیجان نیز دارد. اما سرعتِ زیادِ آن بسیاری از سایه روشن‌ها و ویژگیهای باطنی شخصیتِ رئیس‌پلیس را از نظر پنهان می‌کند. به بیانِ دیگر، معلوم نیست که رئیس پلیس در اعماقِ وجودش چه احساسی دارد، و داستان فاقدِ عنصرِ وحشتِ انسانی است. میزانِ حرفه‌ای بودنِ نویسنده را با این معیار که تا چه حد می‌تواند صحنه‌های پرشتاب را با هم ترکیب و تبدیل به صحنه‌های طولانی کند می‌سنجند. البته به شرطی که نویسنده **واقعیتهای انسانی را نیز در صحنه بگنجاند** و سرعت آن را خیلی کم نکند.
نویسنده برای پرهیز از به کارگیریِ ساختاری پر از قطع و وصل، ابتدا نحوهٔ حذفِ مظنونهای احتمالی را روایت و بعد تحتِ فشار گذاشتنِ دامگذارانِ پلیس را وصف می‌کند و سپس حادثهٔ خشنِ استنطاق از زندانی را به نمایش می‌گذارد. ضمن اینکه این مصالح تصویری را با **احساساتِ رئیس پلیس در بارهٔ انتخاب** بینِ شرافتِ حرفه‌ای و زندگی فرزندش، می‌آمیزد و بعد بدونِ اینکه بینِ قسمتهای صحنه فاصله بگذارد، به اقداماتِ رئیسِ پلیس براساسِ تلفنی که فردی ناشناس به او می‌کند و درگیری و تیراندازی و کارِ خطرناكِ وی برای نجاتِ دخترش، می‌پردازد. نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورتِ لزوم می‌تواند تداومِ صحنه‌هایِ صدصفحه‌ای را نیز حفظ کند.

۲۰۷. توصیف شخصیت

یکی از شیوه‌هایِ موردِ علاقهٔ نویسندگانِ مبتدی (که البته وقتی تجربهٔ لازم را کسب کردند، نسبت به آن بی‌علاقه می‌شوند) شیوهٔ عدمِ توصیفِ ظاهرِ شخصیتهاست. چرا که ایشان معتقدند توصیفِ جسمانی شخصیتها زائد است و تخیلِ خواننده را محدود می‌کند و نمی‌گذارد خودِ آنها شخصیتها را در ذهنشان خلق کنند.

اما این شیوهٔ کار، واقعگرایانه نیست. اگر نویسندگانِ دیگر نیز همین اعتقاد را داشتند چه بسیار شخصیتهای بزرگِ ادبیات نظیر اما بوواری، خانوادهٔ کارامازوف، احاب[1]، دُن کیشوت و کوازیمودو[2] که اینك نبودند. اما خوانندگان، این شخصیتها را بهتر از بستگانِ خود می‌شناسند.
خواننده نباید خود، جایِ خالیِ توصیفِ جسمانیِ شخصیتها را پر و نویسنده نباید در این مورد از همکاریِ خواننده استفاده کند، بلکه بایدهمواره چیزهایِ موردِ نظرِ خود را به خواننده نشان دهد. جملاتِ **«زنی دوست داشتنی و رفتارش نشانگر تربیتِ اشرافیِ او بود»** مبهم است. **اگر این زن گردنِ باریك و دراز و موهایِ شرابی نداشته باشد،** هیچکس نمی‌تواند او را ببیند. اما جملاتِ **«مرد ریزنقش بود و شکمِ بزرگش، پیراهنش را به زور از شلوارش در آورده بود»** توصیفی جسمانی است و می‌توان آن را دید. با کمكِ ویژگیهایِ جسمانی می‌توان شخصیتی واقعی خلق کرد.
دنبال کردن حوادثِ زندگی یك سایه در یك رمان، کارِ بسیار مشکلی است به علاوه توصیفِ ناقصِ جسمانی **شخصیتها هیچگاه خواننده را ترغیب** نمی‌کند تا آن را تکمیل کند. خوانندگان آن تخیل و تحملی که بررسی کنندگانِ کتب یا نقادان ادبی گمان می‌کنند دارند، ندارند.
البته رمان و داستان صرفاً به خاطرِ توصیفِ جسمانیِ مفصلِ شخصیتها پُرکشش نمی‌شود. خوانندگان به خاطرِ زندگی، درگیریها، روابط و خطِ داستانیِ شخصیتها، داستان را می‌خوانند. تا آنجا که حتی می‌توان خواننده را با میمونهایی که وال استریت را می‌چرخانند نیز مجذوب کرد. خواننده حتی این شخصیتها را هم باور می‌کند. با این حال چنین شخصیتهایی را هم باید توصیف کرد.

۲۰۸. توصیفهایِ طولانی

توصیفهایِ طولانی (هفت جمله پیوسته یا بیشتر) را باید طبقِ منطقِ بصری، «چشمِ عادی» نوشت. هنگامی که فردی با شخصی مواجه می‌شود یا در زندگیِ واقعی پا به صحنه‌ای می‌گذارد، حسِ بینایی او ابتدا چیزهایِ با ابعادِ بزرگتر را می‌بیند، بدین معنی که نخست یك محل یا شکل، سپس مجموعه‌ای از جزئیات و بعد چیزهایِ خاصی را که دوست دارد ببیند، می‌بیند. نویسنده نیز با وجودِ اینکه دارای هر دو حسِ عام و شخصی است نمی‌تواند بفهمد که تك‌تكِ **خوانندگان چه چیزی را می‌بینند و دنبال چه هستند.** بنابراین اگر از **زاویه دید نویسنده** (دانای کل) استفاده کند باید آنچه را که خود می‌خواهد و مناسب تشخیص می‌دهد تصویر کند. و اگر از زاویه دیدِ یکی از شخصیتها استفاده می‌کند، چون نقطهٔ اتکایش شخصیت و علایقِ اوست، باید آنچه را که ابتدا شخصیت می‌بیند، به خواننده نشان دهد. اما درهر دو صورت، باید همه‌چیز را براساسِ **منطقِ بصری** (ابتدا چیزهایی راکه تقدم دارند) توصیف کند.
معرفی شخصیت: ابتدا باید قد، سپس بنیه و بعد ظاهر یاحالتِ شخصیت را توصیف کرد: «مردی کوتاه قد بود و با شلختگی لباسِ کارِ گشادی تنش کرده بود و مثلِ مانکنهایِ پشتِ ویترینِ متروكِ مغازه، ایستاده بود.» سپس باید چهرهٔ او را در کانونِ توجه خود قرار و بعد قوارهٔ کلی وی را نشان دهد: **بیضی، مربع، دراز، کج و کوله و غیره.** سپس باید مو، ابرو، چشم، دماغ، دهان و بعد چانهٔ او را تصویر کنید؛ مگر اینکه ویژگی بارزی داشته باشد: **«دماغِ شکسته‌اش مثلِ یك تکه آدامس بین چشمانِ لوچش بود.»** توصیف در حقیقت مجموعه‌ای از جزئیاتِ پیش برندهٔ شخصیت یا صحنهٔ داستان است.
صحنه: ابتدا محل یا مساحتِ آن را تصویر کنید: وسیع، باریك، مدور و غیره. سپس رنگهای اصلی و حال و هوایِ اتاق را مشخص کنید. و بعد مبلمان، تأسیسات، پنجره‌ها و غیره را. مگر اینکه کانونِ **توجهتان روی چیزِ خاصی باشد: «درِ پشتی، تخته چوبِ** عظیمِ مستطیل شکلی بود. رویِ دستهٔ برنجی در، لکه‌هایِ خونِ خشك شده دیده می‌شد.» هنگامی که نویسنده، داستان را از زاویه دیدِ دانایِ کل می‌نویسد، باید در صحنه‌پردازی از حسِ خودش استفاده و به آن اعتماد کند. و وقتی صحنه رااز دیدِ شخصیتی توصیف می‌کند باید آنچه را که لازم است شخصیت (به خاطرِ صحنه‌پردازی) ببیند یا آنچه را که باید خواننده ببیند (تا صحنه واقعی جلوه کند) توصیف کند. اما در هر دو صورت، نویسنده باید متناسب با حال و هوایِ صحنه و شخصیتهای آن، صحنه را توصیف کند. نویسنده هنگامِ توصیف در واقع نقشِ دریچهٔ دوربین را ایفا می‌کند و تصاویرِ دقیقی در اختیار خواننده می‌گذارد.

۲۰۹. جزئیاتِ مخلِ صحنه‌پردازی

از صحنه‌هایی که لازمهٔ توصیفِ آنها، وصفِ اجزایِ فعالِ صحنه است نباید استفاده کرد. نویسنده صحنه را برایِ تقویتِ حوادثِ آن توصیف می‌کند. اما وقتی باید **صحنه را مثلِ حوادثِ صحنه، توصیفِ تصویری کند،** صحنه سر راه داستان مانع ایجاد می‌کند. در این حالت، صحنه را باید تغییر داد.

مثال: رئیس یك شرکتِ آگهی، زنِ حامله‌ای است که تقریباً تا پنج روزِ دیگر وضعِ حمل خواهد کرد. وی باید برایِ ترغیبِ افراد به جمع‌آوری سهام با هواپیما به اجلاسیه‌ای که در ناحیه کوهستانی آریزونا برگزار می‌شود مسافرت کند. موفقیتِ وی در این زمینه و در شرکتش، به حضورِ وی در این اجلاسیه بستگی دارد.

اگر نویسنده بنویسد که ناگهان بادِ مخالفی وزید و هواپیما آسیب دید و زن دچارِ دردِ زایمان شد، نویسنده از **حادثه‌ای قالبی** استفاده کرده است. البته در این حالت، صحنه به دلیلِ استفاده از حادثهٔ قالبی خراب نشده است بلکه توصیفهای زیادِ بیرونی که باید در صحنه گنجاند، آن را از بین برده است.
چرا که توصیفهایِ ضروریِ صحنه، تحركِ نمایشیِ دردِ زایمان را کم می‌کند. تکانهای شدیدِ هواپیما، اضطراب و اعمالِ مسافرانِ دیگر و شلوغی صحنه، شدّت و حدّت تجربهٔ پراضطرابِ زن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اگر هم نویسنده صحنه را توصیف نکند، صحنه غیرواقعی به نظر می‌رسد.

اما اگر در صحنه چند شخصیت اصلی داشته باشیم و نویسنده از ترکیبی از زندگیها استفاده کند و بخواهد به چند شخصیت بپردازد، می‌توان از **حادثهٔ دردِ زایمان** نیز استفاده کرد. در حقیقت زایمان در این زمانِ تند و احساساتی (ملودراماتیك) **بخشی از**

صحنه است و حادثه‌ای مجزا نیست. در این حالت کانونِ توجه عمداً شخصیتهای مختلف و وضعیتِ دشوارِ هواپیماست.

هدفِ نویسنده از استفاده از طرحِ داستان این است که کاری کند تا زن موقعِ نامناسبی دچارِ دردِ زایمان شود و برنامهٔ حضورش در اجلاسیه به مخاطره بیفتد. پس باید پروازِ هواپیما ترسناك باشد. در این حالت خواننده شك و انتظار دارد و از خود می‌پرسد زن دچارِ دردِ زایمان خواهد شد؟ در حقیقت این یك حادثهٔ قالبی (کلیشه‌ای) است. اما نویسنده می‌تواند هواپیما را سالم به زمین بنشاند و خواننده را غافلگیر کند. و باز می‌توان شخصیت را در ماشینِ لیموزین جای داد تا به سرعت به طرفِ محلِ اجلاسیه برود. **اما زن در راه دچارِ دردِ زایمان شود.** در این حالت صحنه مانعِ کار نیست. چرا که در صحنه فقط ماشینِ لیموزین، جادهٔ پیچ در پیچ کوهستانی، راننده (که مثل خلبان هواپیما در کارش خبره است) و زن وجود دارند و صحنه بیش از حد فعال نیست بلکه حادثهٔ زایمان در صحنه فعال است.

۲۱۰. نویسندگی درمانی

آیا نویسندگی شیوه‌ای از درمان است؟

البته همهٔ اشکالِ ابرازِ وجود، جنبهٔ درمانی دارد. هر تلاشِ مداومی که فرد برای دستیابی به پالایشِ عاطفی، ذهنی روانش می‌کند به وی کمك می‌کند تا به **صفای نفسِ** دائمی یا متناوب جهت نیل به زندگی توأم با آرامش، برسد. اما نویسنده نباید فکر کند که این تراوشِ درونی، نوعی نویسندگیِ حرفه‌ای است. تجربه نشان داده که نویسندگان معمولاً پس از سالها نوشتن از کارشان به عنوان وسیله‌ای برای ابرازِ عواطفشان و سوپاپِ تنظیمِ فشارِ درونی استفاده می‌کنند تا بدین وسیله به پالایشی روانی دست یابند. اما همیشه باید هنگام بازنویسی این ابراز بحرانِ درونی یا افشای روان را از نوشته‌شان حذف کنند.

اگر هم قرار است بخشی از این بیان یا نوشتهٔ مُسهل در اثر، باقی بماند، باید جزئی از رمان یا داستان باشد و به درون‌بینی و ادراكِ ذهنی وعاطفی شخصیتها، روابط و درگیریها کمك کند. به هرحال با اینکه نویسنده از سر ناچاری و بالاجبار، درونِ معذب خود را به روی کاغذ می‌آورد، هنگامی که می‌خواهد نوشته را ساماندهی، پیرایش، جرح و تعدیل، پرمایه و نمایشی کند، باید حتماً نوشته‌های پالایندهٔ روانِ آشفته‌اش را کنار بگذارد.

چون این گونه نوشته‌ها صرفاً به حالِ نویسنده مفید اما مخلِ داستان هستند. در حقیقت خواننده به این استفراغِ مکاشفات که کمکی به پیشروی داستان یا رمان نمی‌کند علاقه‌ای ندارد. چون اگر نویسنده هنگامِ نوشتن دست به این مکاشفاتِ عمیق و احساس برانگیز می‌زند و به بهبودی زندگی شخصی خودش کمك می‌کند، صرفاً باید خودش احساسِ سرخوشی و سبکباری کند. اما نویسندهٔ حرفه‌ای نباید بگذارد این کار مانعِ پیشرویِ داستانش شود.

نویسندگانِ مجرب را چند چیز اقناع می‌کند: احساسِ اینکه نویسندهٔ حرفه‌ای کاملی هستند، چاپ و فروش زیاد اثر و شهرت جهانی. ستایش جهانی احساسِ عدم امنیتِ نویسنده را از بین می‌برد؛ چرا که احساس می‌کند همه دوستش دارند.

۲۱۱. از پیش تعیین کردنِ طولِ صحنه

نویسندگان از صحنه به خاطرِ کارکردش در داستان، استفاده می‌کنند. میزانِ صفحاتِ هرصحنه نیز جزئی از این کارکرد است. اما ممکن است از پیش تعیین کردنِ تعدادِ صفحاتِ هرصحنه، غلط و مأیوس کننده باشد. نویسندگان باید هنگامِ نوشتن بابِ کشفِ مصالحِ تازه را مفتوح نگه دارند.

داستان: ملوانِ جوانی تا کنون جربزهٔ خودش را به همکارانش نشان نداده است. آنها در استرالیا واردِ کافه‌ای می‌شوند و شلوغ بازی درمی‌آورند. اما نمی‌دانند که پدرِ صاحبِ کافه در اتاقِ پشتی در حالِ احتضار است، ناگهان دعوا شروع می‌شود.

نویسنده می‌خواهد صحنهٔ مراسمِ **مردانگی** ملوان را در چهار صفحه بنویسد. اما موقعِ نوشتن می‌فهمد که باید شخصیتش را **پیچیده** کند تا بعداً بتواند با استفاده از این صحنه، صحنه‌های دیگری خلق کند.

مردانگی پیچیده: ملوانِ جوان موقعِ زد و خورد با مدیر کافه می‌بیند که وی دارد گریه می‌کند. قبل از اینکه بطری را به سر او بکوبد، از وی می‌پرسد: «چرا داری گریه می‌کنی؟» مرد هق‌هق‌کنان می‌گوید که «پدرم دارد می‌میرد.» جوان بطری را به زمین می‌اندازد و مرد را بلند می‌کند و بعد همهٔ ملوانها به اتاق عقبی می‌روند تا در کنارِ مردِ محتضر باشند. ملوانِ جوان با این کار مردانگی خودش را اثبات می‌کند و نشان می‌دهد که در برابرِ غمهای انسانی حساس است.

نویسنده برای پیچیده کردنِ شخصیتش به **دو صفحه اضافیِ دیگر** احتیاج دارد.

اما شاید به این نتیجه برسد که بهتر است به جای پیچیده کردنِ شخصیت، از او یك قهرمان بسازد.

مردانگی قهرمانانه: موقعِ زد و خورد، ملوانِ جوان می‌بیند که یکی از ملوانها که با او بد است، می‌خواهد از پشت به دوستی چاقو بزند. داد می‌زند: «مواظب باش زیك!» و خودش را بینِ دو ملوان می‌اندازد و چاقو به او می‌خورد. همه دست از زد و خورد می‌کشند و ملوان را به کشتی می‌برند تا زخمش را مداوا کنند. ملوانِ جوان تبدیل به قهرمان می‌شود.

تعدادِ صفحاتِ این صحنه، **یك صفحه کمتر** از آنچه نویسنده در ابتدا پیش‌بینی می‌کرده، می‌شود.

اما نویسنده باید جا برای مصالحِ غیر قابلِ پیش‌بینی، خودآگاه و منابعِ کشف ناشدهٔ فردی‌اش بگذارد تا بتواند محتوای آن را به روی کاغذ بیاورد. از پیش تعیین کردنِ میزانِ صفحاتِ یك صحنه انتزاعی است و همیشه با مصالحی که هنگامِ نوشتن به روی کاغذ می‌آید منطبق نیست. طراحی و ترتیب‌بندی نکاتِ عمدهٔ صحنه نیز صرفاً جهتِ مصالحِ طراحی شده را مشخص می‌کند، اما نمی‌توان از طریقِ آن تعدادِ صفحاتِ یك صحنه را پیش‌بینی کرد.

۲۱۲. صحنه‌های تك منظوره

استفاده از صحنه‌های کوتاه و اتصال دهندهٔ تك منظوره در ساختارِ رمانِ اپیزودیك[3] بسیار مهم است. این نوع صحنه‌ها بدونِ اینکه روندِ قبلی داستان را پیچیده کنند، سرعتِ آن را افزایش می‌دهند.

صحنهٔ تك منظوره وقفه‌ای کوتاه و ناگهانی است و فقط یك هدف دارد: **نکته‌ای آنی را بیان کند**، در حقیقت حادثه و فاصلهٔ کوتاهی است که بین دو حادثهٔ طولانی جای گرفته است.

مثال (اواسطِ داستان): موقعِ مسابقهٔ قایقرانی، بادبانِ قایقِ قهرمان پاره شده، پاروزنانش مست هستند و لنگرش شل و ول است. فرماندهٔ قایق اوست و سعی می‌کند قایق را کنترل کند. چون به ۱۰/۰۰۰ دلار جایزهٔ مسابقه شدیداً احتیاج دارد.

نویسنده حادثه را با تقلای قهرمان برای شناور نگه‌داشتنِ قایق، تمام می‌کند. وبعد صحنه تغییر می‌کند. همسر و مادر قهرمان در حالِ تماشای مسابقه هستند.

مثال: برنیس بازوی مادرش را گرفت و غرغرکنان گفت: «مامان، می‌ترسم. مشکلی برایش پیش آمده.»

زنِ گوشتالو دوربینش را رویِ صورتش تنظیم کرد:

«روزی که می‌خواستی باهاش ازدواج کنی چه به‌ات گفتم؟ نگفتم که او همیشه بازنده است؟»

«تو را خدا بس کن مامان. من دوستش دارم. دارد این کار را برای من می‌کند.»

«اگر تو هم او را مثل من می‌شناختی، آن وقت واقعاً نگران می‌شدی.»

«مثلا تو چه از او می‌دانی که من نمی‌دانم؟»

«شوهرِ احمقت شنا بلد نیست.»

دهانِ برنیس از تعجب بازماند و دوربین را بیشتر به چشمانش چسباند.

این صحنهٔ سریع و تك منظوره فقط یك نکتهٔ آنی را افشا می‌کند. قهرمان در اقیانوس است و شنا بلد نیست. سپس نویسنده دوباره به صحنهٔ قهرمان و قایق برمی‌گردد. بادبان می‌افتد و دکل دوتکه می‌شود و یکی از پاروزن‌ها به دریا می‌افتد. این حادثهٔ داستان، طولانیتر و پیچیده‌تر است.

صحنهٔ تك منظوره بینِ دو حادثهٔ طولانیتر و پیچیده‌تر قرار می‌گیرد و ضمنِ اینکه ناگهانی است، تغییرِ سرعتِ داستان را نیز تسریع می‌کند. اما این صحنه مقدمه و پایان ندارد و از وسط شروع می‌شود. چرا که مقدمهٔ آن در صحنهٔ قبل از آن و پایانش در صحنهٔ بعد است.

۲۱۳. گره افکنی

نویسنده هنگامی می‌تواند در داستان **گره‌افکنی** کند که حوادث و منافعِ شخصیتها در تضادِ با یکدیگر باشد. تضادِ منافع، گره‌های پردردسری ایجاد می‌کند و شخصیتها در صددِ پیدا کردنِ راهِ حل برمی‌آیند تا این گرهها را بگشایند. گرههایی که در زندگی شخصیتها ایجاد می‌شود و آنها را به ستوه می‌آورد باید حاصلِ ترکیبِ دقیقِ طرح (بسط داستان) و حوادث (اتفاقاتِ زندگیِ شخصیتها) باشد.

گره‌افکنی‌ها (ساده و پیچیده) باید مثلِ رودهای جنگل به نرمی و با سرعتهایی متفاوت در رمان جریان داشته باشند و خواننده هیچگاه حساس نکند که

نویسنده در حالِ گره‌افکنی است. به بیانِ دیگر خواننده نباید آنقدر حواسش به رونَدِ کارِ نویسنده برود که از خواندن دست بردارد و از خود بپرسد: «آیا حادثهٔ غافلگیرکننده باعثِ چرخش در خطِ طرحِ داستان شد یا چرخشِ غافلگیرکنندهٔ خطِ طرح باعث شد تا شخصیتها با حادثه درگیر شوند؟» بلکه باید چنان در نوشته غرق شود که اصلاً به نحوهٔ رخ دادنِ حوادثِ نمایشی و بسطِ خطِ طرح توجه نکند.

داستان: جوانی بیکاره و دختری ثروتمند عاشقِ یکدیگر شده‌اند و می‌خواهند با هم ازدواج کنند. خانوادهٔ دختر به خاطرِ وضعِ بدِ اقتصادیِ پسر با این ازدواج مخالف‌اند و معتقدند وی به طمعِ ثروتِ دختر می‌خواهد با او ازدواج کند. آنها دخترشان را تهدید می‌کنند که در صورتِ ازدواج با پسر، او را از ثروتشان محروم خواهند کرد. خانوادهٔ پسر نیز به دلیلِ اینکه دختر در بندِ اعتقاداتِ مذهبی نیست و سر به هواست با ازدواجِ آنها مخالف‌اند. بنا به عقایدِ قدیمیِ آنها، وی در صورتِ ازدواج با دختر خواهد مرد.

در رمان دو نوع گره‌افکنیِ اصلی داریم: ساده و پیچیده. گره‌افکنیِ ساده به سرعت حل و تمام می‌شود. اما گره‌افکنیِ پیچیده تداوم دارد و نامحدود است. گره‌افکنیِ ساده باعثِ رخ دادنِ چند حادثه و بعد تمام می‌شود، اما گره‌افکنیِ پیچیده مدتی ادامه پیدا می‌کند و قبل از اینکه تمام شود گرهٔ پیچیدهٔ دیگری به داستان می‌زند. به علاوه گره‌افکنیِ ساده و پیچیده تأثیراتِ متفاوتی بر روابطِ شخصیتها و خطِ طرح می‌گذارد. از طریقِ سه معیارِ مطمئنِ زیر می‌توان مشخص کرد که گره‌افکنی ساده است یا پیچیده:

۱. میزانِ اهمیتِ سود یا زیانِ حاصل از گره‌گشایی.
۲. نوعِ تغییرِ شخصیت پس از گره‌گشایی.
۳. کشفِ گره‌گشاییهایِ غیرمنتظرهٔ دیگر.

یکی از چندین خطِ داستانیِ رمانِ «زوج با تربیتِ خانوادگیِ متفاوت،» داستانِ سنتی‌یی است که قبلاً نقل کردیم. تأثیری که روابطِ آنها در کلِ رمان بر زندگیِ اشخاصِ دیگر می‌گذارد بستگی به نوعِ گرههای زندگیِ آنها و نتیجهٔ گره‌گشاییها دارد.

۱) **گره‌افکنیِ ساده: سود و زیان:** زوجِ جوان ازدواج می‌کنند و مطمئن هستند که خانواده‌هایشان به قولشان در بارهٔ قطعِ روابط با آنها پایبند نخواهند بود. آنها هردو آدمهای درستکاری هستند و خانوادهٔ آنها فقط می‌خواستند آنها را امتحان کنند. بعد از ازدواج نیز خوشبخت می‌شوند.

گره‌افکنیِ پیچیده: خانواده‌هایشان آن دو را طرد و آنها ازدواج می‌کنند. بعد از ازدواج نیز خانواده‌هایشان همچنان آنها را اذیت می‌کنند. وفاداریِ آنها نسبت به خانواده‌هایشان باعثِ اختلافِ بینِ آنها می‌شود و مشکلشان لاینحل می‌ماند.

۲) **گره‌افکنیِ ساده: تغییرِ شخصیت:** آن دو با یکدیگر ازدواج می‌کنند. خانواده‌هایشان نیز با آنها آشتی و آنها به خوبی و خوشی با هم زندگی می‌کنند. مرد از ثروتِ زن استفاده می‌کند و زن به مذهبِ مرد می‌گراید. خانواده‌هایِ آنها نیز به سرعت با هم دوست می‌شوند. شخصیتِ آن دو نیز کمی تغییر می‌کند.

گره‌افکنیِ پیچیده: آنها با هم ازدواج می‌کنند و از خانواده‌هایشان طرد می‌شوند اما سرِ پول و مذهب با هم اختلاف پیدا می‌کنند. زن مجبور می‌شود کار کند و نمی‌خواهد بچه‌دار شود. مرد نیز تصمیم می‌گیرد نویسنده‌ای مذهبی شود و می‌خواهد زنش بچه‌دار شود. شخصیتِ آنها به طورِ اساسی تغییر می‌کند و این تغییرات معنیدار است.

۳) **گره‌افکنیِ ساده: گره‌گشاییِ‌های مختلف:** آنها تصمیم می‌گیرند ازدواجشان را تا موافقتِ خانواده‌هایشان به تأخیر بیندازند. با هم زندگی می‌کنند و دختر حامله می‌شود و چون هردو خانواده دوست دارند نوه داشته باشند، اصرار می‌کنند که آنها با هم ازدواج کنند. طرحِ رمان به پایان می‌رسد و رمان گره‌گشاییِ دیگر ندارد.

گره‌افکنیِ پیچیده: آنها تصمیم می‌گیرند ازدواجشان را به تأخیر بیندازند. با هم زندگی می‌کنند و دختر حامله می‌شود. دشمنیِ خانواده‌های آنها با هم بیشتر می‌شود و آنها به دلیلِ مسائلِ مالی و مذهبی با هم اختلاف پیدا می‌کنند. دختر دوقلو می‌زاید. هرکدام از زوجها سرپرستیِ یکی از بچه‌ها را به عهده می‌گیرد و آن دو از هم جدا می‌شوند. رمان گره‌گشاییِ‌هایِ بسیار زیادی دارد.

شخصیتهایِ اصلی باید با چندین گرهِ پیچیده و گرههای سادهٔ زیادی مواجه شوند. به علاوه برایِ اینکه بتوانیم گرههای ساده را به سرعت بگشاییم، باید اوضاع و احوالِ بیرونیِ شخصیتها باعثِ به وجود آمدنِ آنها شده باشند. از طرفِ دیگر برایِ اینکه گرههایِ پیچیدهٔ داستان تداوم داشته باشند و محدود نباشند باید درونی، و ناشی از درگیریهایِ درونیِ شخصیتها باشند.

۲۱۴. صحنه‌های استراقِ سمع

امروزه دیگر صحنه‌هایِ استراقِ سمع در داستان نویسی طرفدار و کاربرد ندارد. در این نوع صحنه‌ها شنونده تصادفاً و مخفیانه پی به اطلاعاتی که به نفع یا به ضرر او یا کسِ دیگری است می‌برد. البته شنونده ناخواسته یا در زمانی تصادفی این اطلاعات را می‌شنود. به علاوه نویسنده با این نوع صحنه‌پردازی ضمنِ رعایتِ اختصار، خطِ طرح را بسط و روابطِ شخصیت را به سرعت تغییر می‌دهد.

از آنجا که در دورانِ اولیهٔ صنعتِ چاپِ انبوه، استفاده از عواطفِ اغراق‌آمیز و حوادثِ تند و احساساتی زیاد مرسوم بود، نویسندگان غالبا در آثارشان از این نوعِ صحنه‌ها استفاده می‌کردند. اما در اوایلِ قرنِ نوزدهم خوانندگان واقعگراتر شدند و ذهنشان پیچیده‌تر شد و دیگر کسی گولِ زنکهایِ کاریکاتوروار و رمانتیک را باور نمی‌کرد و همه ارائه عواطفِ اغراق‌آمیز و پرزرق و برق را مبالغه‌ها و گزافه گویی‌های نامعقول به حساب می‌آوردند. صحنهٔ استراقِ سمع نیز از سبکِ کارِ نویسندگان حذف شد؛ چون یا تصادفی و یا شیوه‌ای تصنعی بود.

اما امروزه این دلیل برایِ عدمِ استفاده از آن چندان قانع کننده نیست. و مگر صحنه‌ای مبتذلتر، قالبیتر و آبکیتر از صحنه‌های عاشقانه، تعقیب و گریز و قتل وجود دارد؟

مثال: پیشخدمتی که برای راه اندازیِ مغازهٔ خواربار فروشی به پول احتیاج دارد، به طورِ تصادفی حرفهایِ اربابِ و معشوقه‌اش را می‌شنود و فالگوش می‌ایستد: «اما جفری، من دیدم که کشتیش. دیدم که اسلحه‌ات را در گلدانِ تزیینیِ کنارِ شومینه مخفی کردی. اثر انگشتت هنوز هم رویِ اسلحه است.» پیشخدمت منبعِ درآمدی به دست آورده بود. قاتل لو رفته بود.

استفاده از صحنه‌هایِ استراقِ سمع هنگامِ غور و بررسیِ روابطِ فرزندان و والدینشان بسیار گیراست. در این شیوهٔ کار باید بچه ضمنِ صحنه‌ای و تصادفاً، چیزی دردناک یا ستایش‌آمیز بشنود و فکر کند که دارند راجع به او بدگویی می‌کنند. ضمن اینکه این شیوه برایِ وارد کردنِ ضربهٔ روحی به بچه، شیوه‌ای بسیار عالی است.

نویسندگانِ دیگر قبلاً همهٔ شیوه‌هایِ صحنه پردازی را تجربه کرده‌اند. بنابر این هرگز نباید از به کارگیری یکی از شیوه‌هایِ صحنه‌پردازی به دلیلِ اینکه نویسندگانِ دیگر از آن استفاده کرده‌اند اجتناب کرد. **چرا که خواننده فقط هنگامی متوجه می‌شود شما از یکی از شیوه‌هایِ صحنه پردازی آن هم به طورِ قالبی استفاده کرده‌اید که آن را ناشیانه به کار گیرید.**

اما یکی از دستورالعمل‌ها برایِ اینکه خواننده پی به قالبی بودنِ صحنه نَبَرَد این است: **از شیوهٔ قالبی صحنه پردازی در ابتدایِ رمان استفاده نکنید؛** بلکه منتظر شوید تا خواننده کاملا مجذوبِ شخصیتها و خطِ طرح شود و بدگمانیِ متعارفش به حالِ تعلیق درآید و بعد، از آن استفاده کنید. نویسنده نه برایِ منتقدانِ ادبی، بلکه برایِ مردم می‌نویسد.



صالحتر، انسان دوست تر یا قدرت طلب تر بشوند. به علاوه باید بچه‌دار شوند یا بچه‌هایی را به فرزندی قبول کنند. مردان نیز باید معشوقه‌هایی و زنان، فاسقهایی داشته باشند.

نویسنده باید هنگامی که نسلِ اول در حالِ ایفایِ نقشش در طرحِ خاص خود است، به اختصار، به فرزندان آنها بپردازد و تقریباً آنها را نادیده بگیرد. به عبارت دیگر فقط می‌تواند ویژگیهایِ مهم آنها را ذکر کند. و برای اثباتِ ویژگیهایِ شخصیتی آنها، از حوادثی فرعی استفاده کند. در حقیقت آنها شخصیتهای ذخیره هستند و به خواننده دربارهٔ نوعِ شخصیتهایِ بعدیِ داستان پیش‌آگاهی می‌دهند، اما در این حالت تنها کار آنها در رمان، بزرگ شدن است. نویسنده، فقط گاهگاهی آن هم به خاطرِ خلق و خو و شخصیتِ خاصِ آنها، ذکری از آنها به میان می‌آورد و آنها را تصویر می‌کند. شخصیتِ آیندهٔ آنها نیز براساسِ ویژگیهایی که آشکار می‌کنند شکل می‌گیرد.

وقتی شخصیتهایِ نسلِ اول کم‌کم پیر می‌شوند، از شدت و قدرتِ داستانِ آنها کم، و نقشِ فرزندانِ آنها برجسته‌تر می‌شود. و بعد فرزندانِ آنها جایِ آنها را در طرحِ رمان می‌گیرند و شخصیتشان به طورِ کامل ظاهر می‌شود. در حقیقت شخصیت آنها شکلِ کاملِ شخصیتِ دورانِ کودکی آنها ـ که قبلا به خواننده معرفی شده ـ است. هنگامی که فرزندان درطرح داستان یا رمان جانشین پدرانشان و تبدیل به شخصیتهایِ اصلی شدند، شخصیتهایِ اصلی قبلی کم‌کم تبدیل به شخصیتهایِ فرعی می‌شوند. این الگو هنگام رشد و نموِ شخصیتهایِ نسلِ بعدی نیز دوباره تکرار می‌شود؛ بدین معنی که نوه‌ها دوباره منتظرِ فرصتِ مناسبی می‌شوند تا جایِ پدرانشان را بگیرند؛ و باز شخصیتهایِ فرعی تبدیل به شخصیتهایِ اصلی شوند.

نویسنده امپراتوری خانوادگی را طوری خلق می‌کند که انگار جفتِ بادکردهٔ جنینی، چندین بندِ ناف دارد. ممکن است برخی از فرزندانِ نسلِ دوم و سوم سعی کنند از شعاعِ نفوذ و تسلطِ این امپراتوری بیرون بروند، اما پیوند خانوادگی همواره انها را دوباره به خانواده برمی‌گرداند. حوادثی که شخصیتهای خانواده و زندگیِ افراد را تغییر می‌دهد از دوجا ناشی می‌شود: نیرویِ محرکهٔ جامعه که به امپراتوریِ خانوادگی آنها کمك یا با آن مقابله می‌کند و ویژگیهایِ فردی و خاصِ هریك از افرادِ خانواده. رمان پایانی خوش یا مصیبت بار ندارد. فقط نویدِ به دنیا آمدنِ نسلی دیگر را می‌دهد و تمام می‌شود.

۲۱۹. ارائهٔ شخصیتهایِ باور کردنی

همهٔ قسمتهای داستان را براساسِ تجاربِ شخصی نمی‌نویسند. خلقِ داستان بسته به قوهٔ ابداعِ نویسنده و میزانِ توانایی وی در تصویر کردنِ رفتارهای انسانی ـ که خود شخصا تجربه نکرده ـ است.

نویسندگانِ بی‌تجربه باید هنگامی که خصلتها و سلایقِ خود را به شخصیتهای داستانی نسبت می‌دهند مراقب باشند تا مبادا این ویژگیها و سلیقه‌ها با شخصیتِ داستانِ آنها تضاد داشته باشد. در داستان‌نویسی باید حسابِ شخصیتهایِ داستانی را از شخصیتِ نویسندگان جدا کرد. درغیر این صورت شخصیتهای داستانی ثبات نخواهند داشت.

مثال: بوسکوگانس مشت زنِ بیسوادِ مسابقاتِ مشت زنی به دیدنِ نمایشگاهِ نقاشیهای مازات چو و فرافیلیپولیپ پی می‌رود. وی درحالی که سرش را خم کرده، تابلوها را می‌بیند و در نمایشگاه می‌گردد، رو به مربی‌اش می‌کند و می‌گوید: «متوجه شدی که: فرالیپ پی بیشتر ترجیح می‌داد تصویر مریم را رویِ دیوار و تابلو نقاشی کند ولی شهرتِ مازات چو به خاطرِ استعدادش در تصویرِ حجم اشیا در ارتباط با فضاست.» مربی با خلالِ دندان باقیماندهٔ غذا را از لایِ دو دندانِ طلایِ جلویِ دهانش بیرون کشید و گفت: «آره.»

در اینجا مشخص است که به جایِ بوسکو، نویسنده، هنردوست است. در حقیقت نویسنده علایقی را به بوسکو نسبت می‌دهد که با سابقه و امیال او در تضاد است. ضمنِ اینکه وی توانایی بیانِ آنها را هم ندارد.

برخی از نویسنده‌ها نیز با به کارگیری روایت، از این شیوه غلط استفاده می‌کنند:

مثال: بوسکوگانس مشت زنِ بیسوادِ مسابقاتِ مشت زنی، به دیدنِ نمایشگاهِ نقاشیهای مازات چو و فرالیپ پی می‌رود. جلویِ تابلویِ صحنهٔ دعایِ حضرتِ مریم می‌ایستد و دلیلِ عظمتِ کارِفرالیپ پی را می‌فهمد. توانایی وی در استفاده درست از حجم اشیا در ارتباط با فضا، شگفت‌انگیز بود.

نسبت دادنِ ویژگیهایی به شخصیتها که با شخصیتِ آنها همخوانی ندارد و نسبت دادنِ ویژگیهایِ شخصیتیِ داستان نویس به شخصیتِ داستان، شخصیت را باور نکردنی می‌کند.

۲۲۰. با نویسندهٔ دیگر ازدواج نکنید.

بهتر است نویسنده‌ها با هم ازدواج نکنند. زیرا آنچه در ابتدا به نویسندگان نویدِ زندگیِ الهامبخش و مهیج و سرشار از علائقِ متقابل به کارِ همدیگر را می‌دهد معمولا بعدها بدل به مراسمِ عذاب‌آورِ روزانه می‌شود. با اینکه بعضاً ازدواجهای موفقی هم بینِ نویسندگان داشته‌ایم، اما این ازدواجها را باید جزوِ نوادرِ شگفت انگیز به حساب آورد و نه معیار و الگویی ثابت.

نویسندهٔ واقعی، خود می‌داند که یکی از بهترین نویسندگانِ جامعهٔ ادبی است. بخشی از این نگرش بی‌اساس، بخشی دیگر خودبینی و مابقی تحسینی عینی و براساسِ ایمانی ذهنی است. اما هنگامی که دو آدم کامل، دائم موقعِ نوشتن در کنارِ یکدیگر زندگی کنند، کمال، خود تبدیل به باری گران می‌شود.

یکی از صفاتِ تغییر ناپذیر نویسندگان خودخواهی است. نویسندگانی که با هم ازدواج می‌کنند مجبورند دائماً نیازهایِ یکدیگر را رفع کنند. هنگامی که شما از او قدردانی و او را ستایش می‌کنید درواقع از او می‌خواهید که شما را ستایش کند. اما این حالت یعنی تقاضایِ دائمِ یکی ازدیگری برای اینکه طرفِ مقابل تأیید کند که وی نویسندهٔ بزرگی است، سرانجام به کاری ملال آور، تصنعی و بعد به بدبینی تبدیل می‌شود. به علاوه حساسیت دائم نسبت به یکدیگر خسته کننده است و رویِ اثر شما نیز تاثیر می‌گذارد. و بازهریك از نویسندگان صرفِ نظر از اینکه دیگران چقدر او را درك می‌کنند، احساس می‌کند که دیگری او را عمیقاً درك نمی‌کند یا بی‌موقع او را کاملا درك می‌کند یا درك او نشانهٔ بی‌مهری او نسبت به وی است. و به این ترتیب تمامِ فکر و ذکرِ نویسنده این می‌شود که دیگری او را درك نمی‌کند. و بعد کم‌کم واردِ مرحلهٔ رقابت با یکدیگر می‌شوند. همهٔ امیال طبیعی نیز تحتِ تأثیر این رقابت قرار می‌گیرند. و در مرحلهٔ بعد هریك به طورِ ضمنی تلاش می‌کنند در نویسندگی، میزانِ فروشِ کتاب و از نظرِ شهرت از دیگری پیشی گیرد. در این مرحله معمولا به یکدیگر می‌گویند: «عزیزم متأسفانه الان وقت ندارم به چیزی که نوشتی گوش کنم.» و بعد، ازدواجِ به طوفانی از بدبختی مشترك تبدیل می‌شود و علاقهٔ مشترك که آنها را به هم رسانده بود، باعثِ جر و بحث و دعوا و جدایی آنها می‌شود. فقط خوانندگانِ ساده‌دل می‌پندارند که ازدواجِ دو نویسنده دلپذیر است. ازدواجِ دو نویسنده یعنی بنایِ واقعیت بر فرضیاتِ رمانتیك، که طبعاً زیرِ بارِ واقعیت فرو می‌ریزد. نویسنده‌ها باید با مردم ازدواج کنند نه نویسنده‌ها.

۲۲۱. شخصیتهایی که تضاد درونی دارند

شخصیتهای اصلی که کشمکشهایِ متضادِ درونی دارند گیراتر و پیچیده‌تر از شخصیتهایی هستند که تضادِ درونی ندارند. شخصیتهایی که کشمکشهایِ متضادِ درونی دارند و این کشمکشها



صالحتر، انسان دوست‌تر یا قدرت طلب‌تر بشوند. به علاوه باید بچه‌دار شوند یا بچه‌هایی را به فرزندی قبول کنند. مردان نیز باید معشوقه‌هایی و زنان، فاسقهایی داشته باشند.

نویسنده باید هنگامی که نسل اول در حال ایفای نقشش در طرح خاص خود است، به اختصار، به فرزندان آنها بپردازد و تقریباً آنها را نادیده بگیرد. به عبارت دیگر فقط می‌تواند ویژگیهای مهم آنها را ذکر کند. و برای اثبات ویژگیهای شخصیتی آنها، از حوادثی فرعی استفاده کند. در حقیقت آنها شخصیتهای ذخیره هستند و به خواننده درباره نوع شخصیتهای بعدی داستان پیش‌آگاهی می‌دهند، اما در این حالت تنها کار آنها در رمان، بزرگ شدن است. نویسنده، فقط گاهگاهی آن هم به خاطر خلق و خو و شخصیت خاص آنها، ذکری از آنها به میان می‌آورد و آنها را تصویر می‌کند. شخصیت آینده آنها نیز براساس ویژگیهایی که آشکار می‌کنند شکل می‌گیرد.

وقتی شخصیتهای نسل اول کم‌کم پیر می‌شوند، از شدت و قدرت داستان آنها کم، و نقش فرزندان آنها برجسته‌تر می‌شود. و بعد فرزندان آنها جای آنها را در طرح رمان می‌گیرند و شخصیتشان به طور کامل ظاهر می‌شود. در حقیقت شخصیت آنها شکل کامل شخصیت دوران کودکی آنها ـ که قبلاً به خواننده معرفی شده ـ است. هنگامی که فرزندان درطرح داستان یا رمان جانشین پدرانشان و تبدیل به شخصیتهای اصلی شدند، شخصیتهای اصلی قبلی کم‌کم تبدیل به شخصیتهای فرعی می‌شوند. این الگو هنگام رشد و نمو شخصیتهای نسل بعدی نیز دوباره تکرار می‌شود؛ بدین معنی که نوه‌ها دوباره منتظر فرصت مناسبی می‌شوند تا جای پدرانشان را بگیرند؛ و باز شخصیتهای فرعی تبدیل به شخصیتهای اصلی شوند.

نویسنده امپراتوری خانوادگی را طوری خلق می‌کند که انگار جفت باد کرده جنینی، چندین بند ناف دارد. ممکن است برخی از فرزندان نسل دوم و سوم سعی کنند از شعاع نفوذ و تسلط این امپراتوری بیرون بروند، اما پیوند خانوادگی همواره انها را دوباره به خانواده برمی‌گرداند. حوادثی که شخصیتهای خانواده و زندگی افراد را تغییر می‌دهد از دوجا ناشی می‌شود: نیروی محرکهٔ جامعه که به امپراتوری خانوادگی آنها کمک یا با آن مقابله می‌کند و ویژگیهای فردی و خاص هریك از افراد خانواده. رمان پایانی خوش یا مصیبت بار ندارد. فقط نوید به دنیا آمدن نسلی دیگر را می‌دهد و تمام می‌شود.

۲۱۹. ارائه شخصیتهای باور کردنی

همهٔ قسمتهای داستان را براساس تجارب شخصی نمی‌نویسند. خلق داستان بسته به قوهٔ ابداع نویسنده و میزان توانایی وی در تصویر کردن رفتارهای انسانی ـ که خود شخصاً تجربه نکرده ـ است.

نویسندگان بی‌تجربه باید هنگامی که خصلتها و سلایق خود را به شخصیتهای داستانی نسبت می‌دهند مراقب باشند تا مبادا این ویژگیها و سلیقه‌ها با شخصیت داستان آنها تضاد داشته باشد. در داستان‌نویسی باید حساب شخصیتهای داستانی را از شخصیت نویسندگان جدا کرد. درغیر این صورت شخصیتهای داستانی ثبات نخواهند داشت.

مثال: بوسکوگانس مشت زن بیسواد مسابقات مشت زنی به دیدن نمایشگاه نقاشیهای مازات چو و فرافیلیپولیپ پی می‌رود. وی درحالی که سرش را خم کرده، تابلوها را می بیند و در نمایشگاه می گردد، رو به مربی اش می کند و می گوید: «متوجه شدی که: فرالیپ پی بیشتر ترجیح می‌داد تصویر مریم را روی دیوار و تابلو نقاشی کند ولی شهرت مازات چو به خاطر استعدادش در تصویر حجم اشیا در ارتباط با فضاست.» مربی با خلال دندان باقیماندهٔ غذا را از لای دو دندان طلای جلوی دهانش بیرون کشید و گفت: «آره.»

در اینجا مشخص است که به جای بوسکو، نویسنده، هنردوست است. در حقیقت نویسنده علایقی را به بوسکو نسبت می‌دهد که با سابقه و امیال او در تضاد است. ضمن اینکه وی توانایی بیان آنها را هم ندارد.

برخی از نویسنده‌ها نیز با به کارگیری روایت، از این شیوه غلط استفاده می‌کنند:

مثال: بوسکوگانس مشت زن بیسواد مسابقات مشت زنی، به دیدن نمایشگاه نقاشیهای مازات چو و فرالیپ پی می‌رود. جلوی تابلوی صحنهٔ دعای حضرت مریم می ایستد و دلیل عظمت کارفرالیپ پی را می فهمد. توانایی وی در استفاده درست از حجم اشیا در ارتباط با فضا، شگفت انگیز بود.

نسبت دادن ویژگیهایی به شخصیتها که با شخصیت آنها همخوانی ندارد و نسبت دادن ویژگیهای شخصیتی داستان نویس به شخصیت داستان، شخصیت را باور نکردنی می کند.

۲۲۰. با نویسندهٔ دیگر ازدواج نکنید.

بهتر است نویسنده‌ها با هم ازدواج نکنند. زیرا آنچه در ابتدا به نویسندگان نوید زندگی الهامبخش و مهیج و سرشار از علائق متقابل به کار همدیگر را می‌دهد معمولا بعدها بدل به مراسم عذاب‌آور روزانه می‌شود. با اینکه بعضاً ازدواجهای موفقی هم بین نویسندگان داشته‌ایم، اما این ازدواجها را باید جزو نوادر شگفت انگیز به حساب آورد و نه معیار و الگویی ثابت.

نویسندهٔ واقعی، خود می‌داند که یکی از بهترین نویسندگان جامعهٔ ادبی است. بخشی از این نگرش بی‌اساس، بخشی دیگر خودبینی و مابقی تحسینی عینی و براساس ایمانی ذهنی است. اما هنگامی که دو آدم کامل، دائم موقع نوشتن در کنار یکدیگر زندگی کنند، کمال، خود تبدیل به باری گران می‌شود.

یکی از صفات تغییر ناپذیر نویسندگان خودخواهی است. نویسندگانی که با هم ازدواج می‌کنند مجبورند دائماً نیازهای یکدیگر را رفع کنند. هنگامی که شما از او قدردانی و او را ستایش می کنید درواقع از او می‌خواهید که شما را ستایش کند. اما این حالت یعنی تقاضای دائم یکی ازدیگری برای اینکه طرف مقابل تأیید کند که وی نویسندهٔ بزرگی است، سرانجام به کاری ملال آور، تصنعی و بعد به بدبینی تبدیل می‌شود. به علاوه حساسیت دائم نسبت به یکدیگر خسته کننده است و روی اثر شما نیز تاثیر می‌گذارد. و بازهریك از نویسندگان صرف نظر از اینکه دیگران چقدر او را درك می‌کنند، احساس می کند که دیگری او را عمیقاً درك نمی‌کند یا بی‌موقع او را کاملا درك می‌کند یا درك او نشانهٔ بی‌مهری او نسبت به وی است. و به این ترتیب تمام فکر و ذکر نویسنده این می شود که دیگری او را درك نمی‌کند. و بعد کم‌کم وارد مرحلهٔ رقابت با یکدیگر می‌شوند. همهٔ امیال طبیعی نیز تحت تأثیر این رقابت قرار می گیرند. و در مرحلهٔ بعد هریك به طور ضمنی تلاش می‌کنند در نویسندگی، میزان فروش کتاب و از نظر شهرت از دیگری پیشی گیرد. در این مرحله معمولا به یکدیگر می گویند: «عزیزم متأسفانه الان وقت ندارم به چیزی که نوشتی گوش کنم.» و بعد، ازدواج به طوفانی از بدبختی مشترك تبدیل می شود و علاقه مشترك که آنها را به هم رسانده بود، باعث جر و بحث و دعوا و جدایی آنها می‌شود. فقط خوانندگان ساده‌دل می‌پندارند که ازدواج دو نویسنده دلپذیر است. ازدواج دو نویسنده یعنی بنای واقعیت بر فرضیات رمانتیك، که طبعاً زیر بار واقعیت فرو می‌ریزد. نویسنده‌ها باید با مردم ازدواج کنند نه نویسنده‌ها.

۲۲۱. شخصیتهایی که تضاد درونی دارند

شخصیتهای اصلی که کشمکشهای متضاد درونی دارند گیراتر و پیچیده‌تر از شخصیتهایی هستند که تضاد درونی ندارند. شخصیتهایی که کشمکشهای متضاد درونی دارند و این کشمکشها



باعثِ دمدمی مزاجی آنها می‌شود. شخصیتهایی خوب و ضمناً کمی هم پلید، یا شخصیتهای پلید و ضمناً کمی هم خوب، نیستند. «دمدمی مزاجی» یعنی علاقه به و دلسرد شدنِ همزمان از چیزی، شخصی یا عملی.» (فرهنگِ نوینِ دانشگاهی وبستر).

شخصیتِ همزمان خوب و بد، شخصیتی که تضادِ درونی دارد نیست. این حالت، وضع شخصیت را می‌رساند. شخصیتی که تضادِ درونی دارد شخصیتی است که همزمان مجذوبِ دو تمایل، ارزش، عمل و رابطهٔ متضاد یا ناسازگار است.

مثال: جراح دارد مریضی را که قبلاً در حالِ مستی پدرش را کشته است عمل می‌کند. اینك او می‌تواند بدونِ آن که کسی بویی ببرد، مریض را بکشد، اما در ضمن به یادِ سوگندنامهٔ پزشکی‌اش برای نجاتِ جانِ بیماران، می‌افتد. می‌خواهد مریض را بکشد اما نمی‌تواند.

تضادِ درونی شخصیتها به طورِ بالقوه، باعث می‌شود که به هیچ‌وجه نتوان عملِ بعدیِ آنها را پیش‌بینی کرد. زیرا هنگامی که شخصیت عمیقاً مشغولِ پی‌گیریِ چیزی یا درگیر با احساسی است، خواننده نمی‌داند که وی ناگهان تغییرِ جهت یا احساس می‌دهد یا نه. بنابراین نویسنده همواره فرصت دارد تا جهتِ خطِ طرح را تغییر دهد و خواننده با اینکه عمیقاً غرق در زندگی شخصیت می‌شود، کاملاً او را نمی‌شناسد یا درك نمی‌کند. از یاد نبریم که شخصیتهای مرموز جذابتر از شخصیتهایی که هر بار توقع داریم دست به عملِ مشخصی بزنند، هستند.

دمدمی مزاجیِ شخصیت باعث می‌شود تا وی کاملاً متحول شود. بهتر است نویسنده پس از اینکه شخصیتِ اصلی را خلق و شأن اجتماعی تقریباً غیرقابلِ تغییر وی را تعیین کرد، کم‌کم از طریقِ تضادهای درونیِ وی، خواننده را با معماهای وجودی شخصیت آشنا کند. بعد هرچه رمان جلوتر می‌رود خواننده شخصیت را بهتر می‌شناسد. اما در انتهایِ رمان دیگر خواننده باید همه چیز شخصیتِ اصلی را بداند، و در همین‌جاست که تضادهایِ درونیِ وی وحدت پیدا می‌کنند.

۲۲۲. شخصیتِ اصلی را خطِ داستانی مشخص می‌کند

هنگامِ تعیینِ شخصیتِ اصلی، درخطِ طرح دنبال او بگردید نه درِ داستان.

داستان کلاً حوادثی را که قرار است برایِ شخصیتهایِ رمانِ شما رخ دهد مشخص می‌کند و شاملِ مضمونِ اصلی و برخی از حوادثِ کلی است که قبل از پایانِ رمان اتفاق می‌افتد. داستان انعطاف‌پذیر و غیرابتکاری است. بسیاری از رمانها و نمایشنامه‌ها را براساسِ داستانِ واحدی نوشته‌اند.

داستانِ رومئو و ژولیت سه قرن بعد بازنویسی و تبدیل به نمایشنامهٔ موزیکالِ داستانِ وست‌ساید شد. داستانِ تام جونز (نوشتهٔ هنری فیلدینگ)، تسِ دوربرویل (نوشتهٔ تامس هاردی) وپیپ در آرزوهایِ بزرگ (نوشتهٔ چارلز دیکنز) همه داستانِ جوانهایی است که در زمان و مکانی خاص، بزرگ می‌شوند و در حقیقت داستانهای آنها بدیع نیست.

خطِ طرح، داستان را بی‌نظیر می‌کند. تام جونز، تس و پیپ با اینکه درگیر ماجراهایِ یکسانی هستند هرسه سرنوشتشان را یکسان رقم نمی‌زنند و انگیزه‌هایشان یکسان نیست.

مثال (داستانِ یك نمایشنامه): سواره نظامی به نامِ پیتروت چو دنبالِ همسری ثروتمند می‌گردد. وقتی به شهرِ پاداوا می‌رسد می‌فهمد که تاجری ثروتمند به اسمِ باپتیستا حاضر است به مردی که بتواند دخترِ شرورش کاتارینا را سربه‌راه و با او ازدواج کند، مال و منالِ زیادی بدهد.

و این داستانِ نمایشنامهٔ **سر به راه کردنِ زنِ چموش** شکسپیر است. اما نباید نحوهٔ سربه‌راه کردنِ زن را در این داستان بیاوریم، چرا که روشهایی را که پیتروت چو به کار می‌بندد تا کاتارینا را سربه‌راه کند، بخشی از خطِ طرح است. به علاوه در خلاصه داستان، ذکری از شخصیتهای دیگر و نقشِ داستانهایِ آنها در داستانِ کلی نمی‌آید.

مثال: موقع شرح دادنِ داستان نباید از این نکته نیز ذکری به میان آورد. باپتیستا می‌خواهد اول کاتارینا ازدواج کند چون دخترِ بزرگش است و تا او ازدواج نکند، دختر کوچکترش بیانگکا که خواستگارانِ زیادی دارد نمی‌تواند ازدواج کند.

مثال دیگر: و باز وقتی داستانِ کلی را نقل می‌کنید نتویسید: «کلِ نمایشنامه در حقیقت شوخی‌یی است که نجیب‌زاده‌ای با بندزنِ مستی به نام کریستوفر اسلای می‌کند. و ماجرای آن از این قرار است که همه وانمود می‌کنند که اسلای بعد از پانزده سال جنون، به تازگی بهبود پیدا کرده است و برایِ اینکه او را شاد کنند تا دیوانگی‌اش عود نکند، گروهی از بازیگرها شروع به اجرایِ نمایشی کمدی که نام آن را سربه‌راه کردنِ زنی چموش گذاشته‌اند می‌کنند.» چرا که این بخشی از خطِ طرح است.

طرح یا خطِ طرح که مثلِ کلافِ نخ باز می‌شود، توالیِ صفحاتِ پشتِ سرِ هم حوادث و روابط است و داستان به وسیلهٔ آنهاست که کم‌کم بسط پیدا می‌کند و به پایان می‌رسد. به بیانِ دیگر خطِ طرح، داستان را تعریف می‌کند.

سه عاملِ خطِ طرح، نویسنده را در انتخابِ شخصیتِ اصلی راهنمایی می‌کنند: ۱) کدام شخصیت در نمایش از همه مهمتر است؟ ۲) بارِ حوادثِ داستان عمدتاً بر دوشِ کیست؟ و ۳) کدام شخصیت درگیریِ بیشتری ایجاد می‌کند؟

داستان: سواره نظامی به نام پیتروت چو دنبالِ همسری ثروتمند می‌گردد. وقتی به شهرِ پاداوا می‌رسد می‌فهمد که تاجری ثروتمند به اسمِ باپتیستا حاضر است به مردی که بتواند دخترِ شرورش را سربه‌راه و با او ازدواج کند، مال و منالِ زیادی بدهد.

اگر مقاومتِ کاتارینا در برابر روشِ تربیتی پیتروت چو جذابتر از کوششهایِ پیتروت‌چو برای سر به راه کردنِ دختر باشد، کاتارینا شخصیتِ اصلی می‌شود. چون او مهمترین شخصیتِ نمایش است؛ بارِ حوادثِ داستان عمدتاً بردوشِ اوست و بیش از بقیهٔ شخصیتها درگیری ایجاد می‌کند.

از آن طرف باز با اینکه داستان در بارهٔ پیتروت چو و کاتاریناست، اگر فعالیتهایِ آن دو عمدتاً بر زندگیِ کسِ دیگری تأثیر نمایشی بگذارد، لزومی ندارد خطِ طرح، آن دو را در کانونِ توجه قراردهد.

مثال: خواستگارانِ فراوانِ خواهرِ کوچکتر بیانگکا در صددند تا هرطور هست با او ازدواج کنند.

ممکن است دغدغهٔ بیانگکا درانتخابِ یکی از خواستگارها و لودگیها و تلاشهایِ خنده‌دارِ آنها برایِ ازدواج با او، جذابتر، نمایشیتر و پرکشش‌تر از ترفندهایِ بامزهٔ پیتروت چو و کاتارینا باشد. در این صورت با اینکه داستانِ کلی دربارهٔ خواستگاریِ عجیبِ پیتروت‌چو و کاتاریناست، بیانگکا می‌تواند شخصیتِ اصلیِ نمایش شود. چون از همهٔ شخصیتهایِ نمایشیِ مهمتر است؛ بارِ حوادث عمدتاً بردوشِ اوست و از همه بیشتر درگیری ایجاد می‌کند.

پانویس:

۱ ـ نام یکی از شخصیتهای رمان موبی دیك، نوشته هرمان ملویل.

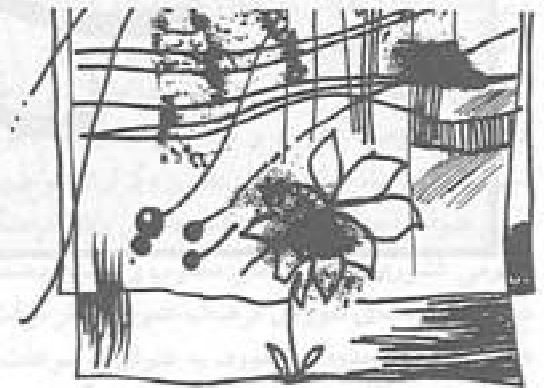
۲ ـ شخصیت گوژپشت رمان گوژپشت نتردام نوشته ویکتور هوگو.

۳ـ رمانی با سلسله‌ای از حوادث.

۴ ـ این قسمت خلاصه شده است.



شعر معاصر جهان ۱



تنها در گوش عاشقان خواهم گفت

○ ویلیام وُردز وُرث

● مصطفی خلیلی

ویلیام وُردز وُرس (Words Worth William) شاعر رمانتیك انگلیسی (۱۷۷۰ ـ ۱۸۵۰) در کمبریج تحصیل کرد، و در حدود سال ۱۷۹۱ به فرانسه رفت و در آنجا تحت تأثیر عقاید روس و انقلابیون فرانسوی قرار گرفت. چون به انگلستان بازگشت «گردش شامگاهی» و «یادداشتهای توصیفی» را در ۱۷۹۳ منتشر ساخت، در ۱۸۰۲ ازدواج کرد ودر ۱۸۰۵ شعر «بیش‌درآمد» او به پایان رسید ـ که چند سالی بعد منتشر شد. در ۱۸۰۷ «اشعار در دو مجلّد» را منتشر ساخت که بعضی از زیباترین قصاید و ترانه‌های او را در بر داشت.

در ۱۸۴۳ به مقام «امیر الشعرایی» رسید. منتقدان زمان اغلب کوشش وی را در نشان دادنِ زیبایی پدیده‌های عادی به تمسخر گرفتند، ولی آثار او بدون تردید با لطافتِ بیان و سادگی خاصی که دارد از زیباترین اشعار جهان است.

(فرهنگ معین)

از بیقراریها

راهبگان
در اتاقکهای معابدشان
دل آسوده‌اند
و قدیسان
به حجره‌هایشان
دلخوشند
و طلّاب کلیسا
با دژ افکارشان

□

خوشحال و بی‌خیال
بافنده، پشت دستگاه بافندگیش
و کنیزکان
پشت چرخهٔ ریسندگی‌شان
نشسته‌اند

□

و زنبورها
که وزوزکنان
در هوای
شکوفه‌های
شیپوری
بربلندای
قلهٔ «فرنیس فِلس»
در پروازند

□

بنابراین
زندان
از آنِ من است
بی‌قراریهای گوناگون
مشغولیتی بود
برای محدود کردن من
در محدودهٔ طرحِ نارسایِ غزل

□

اگر بودن چنین روحیاتی بایسته است
خرسندم
آنکس که ثقلِ آزادیِ بیش از حد را
دریافته است
باید
آرامشی کوتاه را
در آنجا بیابد
همچنانکه من
یافته‌ام.

●

زیر نور ماه

غوغایِ غریبِ عشق را
دانسته‌ام
و جسورانه خواهم گفت
امّا تنها در گوشِ «عاشقان» خواهم گفت
آنچه را که زمانی
برای من رخ داده است

□

آنگا که شیفتهٔ او شدم
شورانگیز بود و با نشاط
شبیه گل سرخی در بهار
زیر نور ماه
راهم را به سمت کلبهٔ او کج کردم

□

برماه، چشم دوختم
در تمامِ گسترهٔ علفزار
اسب من
آرام در حرکت بود
و به هم نزدیك شدیم
ـ آن مال‌روها برای من
خیلی عزیزند ـ

□

و آنگاه...
به باغهای میوه رسیدیم
و همچنان
فرازها را
به سوی
بامِ کلبهٔ «او» را
پشتِ سر گذاشتیم
ماه
آرام
آرام
فرو می‌نشست

□

در یکی از آن رؤیاهای شیرین
جلوه‌های طبیعت
ـ اصیل ترین برکت ـ
و مدام
برفرود آمدن ماه
چشم دوختم

□

اسبم تیزپای و سم کوبان
بی‌هیچ درنگی ـ
بلندای تپّه را پیمود
و آنگاه که پشتِ کلبه فرود آمد
ناگهان
ماه
افول کرد

□

آه...
خیالها، چه خودسرانه و خام
در سرِ «عاشقان» می‌لغزند...



● شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی)-۱۰

مطالعه دائمی وضعیت فرهنگ عمومی کشور و ارزیابی آن

● جلال رفیع



یکی دیگر از مصوّبات «شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی» در سال ۶۷، ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور و همچنین طرح اجرائی آن بوده است.

آیین نامه شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی (بند۵ ماده۲) این شورا را موظّف می کرد که بطوردائم، هر سال، وضعیت فرهنگ عمومی کشوررا مورد بررسی و مطالعه و ارزیابی قرار داده نتایج و ماحصل را به شورایعالی انقلاب فرهنگی گزارش کند. دائره فعالیت در این باب و نیز حوزه معانی و مصادیق در این خصوص بقدری گسترده به نظر می‌رسید و آنچه در ماده مذکور عنوان شده بود بقدری کلّی و عام و به اصطلاح کشدار می نمود، که اعضای شورای فرهنگ عمومی ناگزیر پس از بحث و گفتگوی لازم درپی تصویب ضوابطی برای تبیین تقریبی چگونگی این مطالعه دائمی وهمه جانبه برآمد.

سوابق امر در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نشان می‌داد که قبلاً (سالهای قبل و بعد از پیروزی انقلاب اسلامی) جزوات نسبتاً قطوری به عنوان گزارش سالانه‌ی فرهنگی تهیه و تنظیم می شده و در اختیار مراکز مختلف قرار می گرفته است. امّا این گزارش‌ها با وجود زحماتی که علی القاعده برای تهیه و تنظیم وانتشار آن لازم است وهمچنین با وجود اتکاء به آمار و ارقام وجداول قابل توجه وشایسته مطالعه وطبعاً قابل استفاده، معذلك اولاً به حوزه‌ها و عرصه‌های رسمی و مطالعاتی خاصی محدود بوده و همه موضوعات و عرصه‌ها و حوزه‌های فرهنگ عمومی کشور را در بر نمی گیرد، ثانیاً به دلیل فقدان گزارش تحلیلی جامع وهمه جانبه وعمیق و پیش بینی کننده و آینده‌نگر و مرتبط با اصول و آرمانهای انقلاب و خواسته‌های مطلوب نظام جمهوری اسلامی یا نقص و نارسایی طبیعی در این مورد، آن چیزی نیست که مقصود شورایعالی انقلاب فرهنگی را کاملاً تأمین کند و مفاد بند پنجم ماده دوم آیین نامه شرح وظایف

شورای فرهنگ عمومی (مبنی بر مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور و ارزیابی آن) را محقق سازد.

بنابر این معلوم شد که داده‌های کمّی و اطلاعات مبتنی بر آمار و ارقام و اعداد وجداول و نیز عرصه‌ها و موضوعات مورد بررسی در متن این گزارش‌های سالانه از یکسو محدود و از سوی دیگر فاقد تحلیل کافی وکیفی وجامع و همه جانبه است. البته همانطور که اشاره شد، گزارش‌های مذکور محصول زحمات متصدیان و مجریان این طرح در دفتر پژوهش‌ها وبرنامه‌ریزی فرهنگی بوده ودرحدّ خود و به جای خود واقعاً قابل استفاده و بهره برداری است.

قبل از تصویب «ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور» و همچنین تصویب «طرح اجرائی آن»، مقدمه‌ای تحت عنوان «گزارش توجیهی طرح ضوابط اجرایی نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور» به صورت متن مکتوب و توضیح دهنده، در اختیار اعضای شورای فرهنگ عمومی قرار گرفت. همچنین شاید حدود صد مورد، به عنوان موضوعات و عرصه‌های مطالعه‌ی دائمی وضعیت فرهنگ عمومی کشور، احصاء ونوشته شد. امّا طبعاً ذکر همه آنها در قالب مواد مصوبه، ممکن و مفید نبود. علیهذا در متن ماده دوم مصوبه اصلی (ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور)،فقط به ذکر عرصه‌ها و موضوعاتی به عنوان مثال ونمونه، اکتفا شد.

ذیلاً ابتدا متن «گزارش توجیهیِ طرح»، آنگاه متن «ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور» و سپس «طرح اجراییِ» آنرا ملاحظه خواهید فرمود:

□□□

● یك ـ «گزارش توجیهیِ» طرحِ ضوابط اجرایی نحوهٔ مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور

...مطالعه دائمی و ارزیابی وضع فرهنگ عمومی کشور و عرضهٔ گزارش سالانه آن به شورای عالی انقلاب فرهنگی «شاید به یك معنی، بعد از وظیفهٔ تدوین هدفها و اصول سیاستهای فرهنگ عمومی کشور»، مهمترین مسؤولیتی باشد که برعهده شورای فرهنگ عمومی قرار دارد. ویژگی‌های عمدهٔ این کار عبارتست از:

۱ـ دائمی و مستمر بودن، (سایر امور محوله به شورا تاحد تدوین وتصویب ضوابط است).

۲ـ به یك موضوع ومورد خاص محدود نمی شود بلکه شامل کلیه مسایل وموضوعاتی است که در عرصه فرهنگ عمومی کشور قرار می گیرد.

۳ـ جنبه تحقیقاتی و پژوهشی دارد.

۴ـ نوعی اعمال نظارت بر جریان فرهنگ عمومی کشور است.

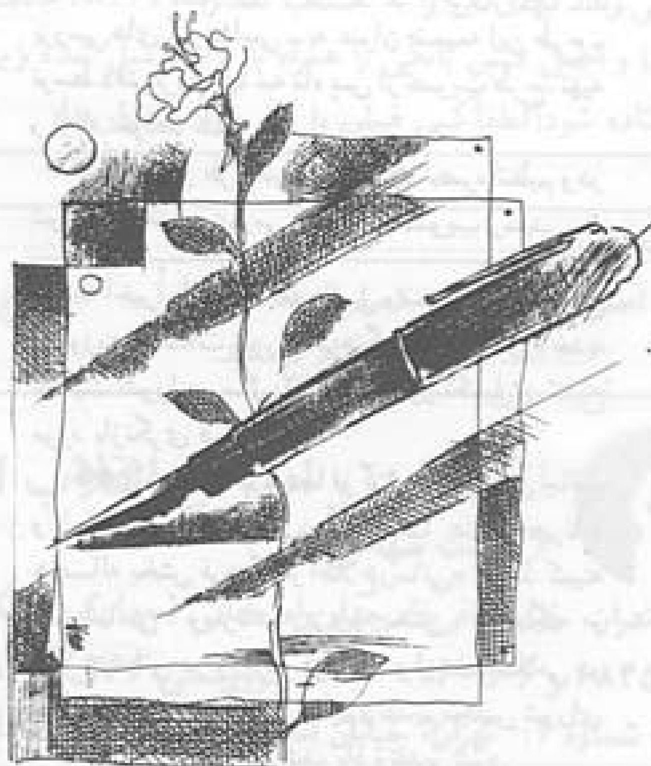
به لحاظ اهمیت واین ویژگی‌ها لازم است قبل از هر چیز، روش انجام کار معلوم بشود. به این منظور طرح حاضر تحت عنوان «ضوابط اجرایی نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور» تهیه وپیشنهاد شده است. در تدوین این طرح نکات زیر مورد توجه بوده است:

الف ـ انتخاب متد وروش تحقیق ـ پیچیدگی مسایل فرهنگی و اجتماعی چنان است که بدون مطالعات متکی بر روش‌های صحیح، نمی توان از کم و کیف آنها به درستی آگاه شد. طریق معمول در بررسی مسایل فرهنگی و اجتماعی که اغلب مستند به اخبار و گزارش‌های پراکنده‌ی روزنامه‌ها و بولتن‌ها و یا اقوال دوستان و آشنایان و یا (حداکثر) مشاهدات موردی می‌باشد، برای اینکه ملاك تشخیص وقضاوت و تصمیم‌گیری در امور فرهنگی قرار گیرد، مفید و مقبول نیست. بنابراین لازم است که در باب متد و روش تحقیق علمی وجامع، آنچه مطلوب شورای فرهنگ عمومی است مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

ب ـ استفاده از نیرو و امکانات موجود در امور تحقیقاتی ـ «شورای فرهنگ عمومی»،خود، فاقد سازمان پژوهشی است و همانطور که به مناسبت درجلسات شورا گفته شده، نمی خواهد و نباید به این قصد وارد کارهای تحقیقی بشود. اما به استناد بند ۳ ماده ۲ آئین نامه قانوناً می تواند ازوجود اشخاص و مراکز صلاحیتدار به منظور انجام تحقیق درمسایل مهم فرهنگی و هنری و نیز ایجاد هماهنگی در برنامه‌های تحقیقاتی استفاده کند. با تلفیق این دو کار، هم زمینه اجرای دو وظیفه از وظایف شورا فراهم آمده،هم با استفاده از نیرو و امکانات موجود از نتایج تحقیقات فرهنگی و اجتماعی برای برنامه‌ریزی و سیاستگزاری‌های فرهنگی بهره گیری شده و از ایجاد تشکیلات جدید و صرف نیرو و بودجه اضافی جلوگیری به عمل آمده است.

ج ـ تعیین مسئوول مشخص و قانونی ـ ضمن اینکه لازم است مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور با به کارگیری امکانات تحقیقاتی موجودو همکاری و هماهنگی دستگاه‌های ذیربط صورت گیرد، امّا بدون اینکه مسؤولیت نهایی و اصلی متوجه یك دستگاه باشد، مقصود حاصل نخواهد شد. لذا پیشنهاد شده که ازمیان دستگاه‌های مجری و همکار، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان مسوول اصلی اجرای طرح تعیین شود. دلایل عمدهٔ این انتخاب عبارتست از:

۱ـ طبق قانونِ مصوب مورخ ۱۳۶۵/۱۲/۱۲ مجلس شورای اسلامی که در تاریخ ۶۶/۲/۲۳ به تایید شورای نگهبان رسیده، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مسوول اجرای سیاستهای رسمی نظام جمهوری اسلامی ایران در زمینهٔ فرهنگ عمومی کشور است و در شرح وظایف آن نیز چنین آمده است: «انجام مطالعات و تحقیقات لازم پیرامون مسایل و مبانی فرهنگ عمومی، هنر،سینما، تئاتر و دیگر زمینه‌های فرهنگی وهنری و...» و «تحقیق دربارهٔ اثرات وسایل ارتباط جمعی و سنجشِ میزان تأثیر برنامه‌ها وفعالیتهای گفتاری، تصویری، مطبوعاتی، خبری و متون چاپ شده.»



۲ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ازسال‌ها قبل در این زمینه فعالیت‌هایی داشته و هر سال تحت عنوان «گزارش فرهنگی ایران» نشریه‌ای منتشر می کند که مجموعه‌ای است آماری از فعالیت‌ها و رویدادهای فرهنگی کشور. (البته دامنه این کار چندان گسترده نیست).

د ـ تعریف «فرهنگ عمومی» ـ با تعریف‌های مختلف ومتعددی که از واژه فرهنگ شده وابهامی که درمعنای فرهنگ وجود دارد، اصطلاح «فرهنگ عمومی» همچنان بدون تعریف مانده است. البته «شورا» در چهار پنج جلسه اول در این زمینه بحث و گفتگوهایی داشت. ولی به طوری که صورتجلسات نشان می‌دهد به دلایلی چند ازجمله ابهام و پیچیدگی خاصی که «فرهنگ» و«مقولات فرهنگی» دارد و تعدد تعاریف و همچنین لزوم انجام سایر مواردی که در آئین نامه آمده، با این انتظار که«خود، راه بگویدت که چون باید رفت» ادامه بحث در این زمینه را متوقف کرده و به سراغ بعضی مصادیق وعناوینِ موضوعات که مشخصاً در عرصه فرهنگی قرار دارند رفته است.

بیگمان اینك وقت آن رسیده که شورای فرهنگ عمومی به عنوان مرجع اصلی سیاستگزاری در این عرصه، حتی‌المقدور تعریف خود را از اصطلاح «فرهنگ عمومی» تبویب و ارائه نماید که بدون داشتن تعریف جامع و مانع از موضوع، نمی‌توان تحقیق و پژوهش در مسایل مورد نظر را شروع کرد (مگر اینکه بخواهیم دربارهٔ «تعریف فرهنگ عمومی» هم تحقیق کنیم). لذا یکی از موادّ طرح به امکانِ تعریفِ شورا از «فرهنگ عمومی» اختصاص یافته است.

هـ ـ ضمائم:

۱ـ برای تسهیل در تدوین ماده ۲ طرح که به تعریف فرهنگ عمومی از نظر شورا مربوط می شود، جزوه ای مشتمل بر عناوین زیر تهیه شده است:

ـ فرهنگ شناسی ومفاهیم اساسی آن.

ـ سیستمهای اجتماعی ـ فرهنگی.

ـ بحث نسبیت فرهنگی.

ـ ۲۱ تعریف از ۱۶۴ تعریف مربوط به «فرهنگ».

ـ گزیده‌هایی از نظریات حضرت امام، استاد مطهری، استاد محمدتقی جعفری، دکتر شریعتی و... درباره فرهنگ.

ـ خلاصه مذاکرات جلسات ۴ـ۲ شورا در بحث مربوط به تعریف «فرهنگ» و «فرهنگ عمومی».

۲ـ کتابِ «معرّفی پژوهشهای اجتماعی و فرهنگی کشور در سال ۱۳۶۳»، برای آشنایی بامراکز تحقیقاتی و فعالیتهای آنها و عناوین طرح‌های مورد مطالعه توسط این مراکز.

□□□

●دو ـ «ضوابط» نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور

ضوابط نحوه اجرای بند۵ ماده۲ آئین نامه‌ی شرح

وظایف شورای فرهنگ عمومی کشور که در این مصوبه به اختصار «شورا» نامیده می‌شود به شرح زیر است:

ماده ۱ـ هدف:

الف ـ آگاهی از وضع فرهنگ عمومی کشور و ارزیابی مستمر آن برای کمك به سیاستگزاری در جهتِ رشد فرهنگ عمومی ورواج فرهنگ اسلامی.

ب ـ فراهم آمدن زمینه مناسب برای انجام تحقیقات نظری و کاربردی در مسایل مهم فرهنگی و اجتماعی و همآهنگی در برنامه‌های تحقیقاتی.

ماده ۲ـ موضوع:

«اهم» موضوعاتِ مورد مطالعه از قبیل عناوین زیر است:

۱ـ کتاب و کتابخوانی وتالیف و تصنیف، ۲ـ مطبوعات، ۳ـ سینما، ۴ـ هنرهای مختلف (تئاتر، موسیقی، نقاشی، خط و...)، ۵ـ تبلیغات (صدا و سیما، مساجد و نماز جمعه و جماعات)، ۶ـ آداب ورسوم و سنت‌های ملی و قومی، ۷ـ اعیاد و مراسم مذهبی و ملی، ۸ـ مسایل فرهنگی اقلیت‌های مذهبی و قومی، ۹ـ خانواده و مسایل آن، ۱۰ـ ورزش و تفریحات سالم، ۱۱ـ انحرافات اجتماعی (اعتیاد و منکرات و...)، ۱۲ـ مسایل جوانان، ۱۳و۱۴ و....

ماده ۳ـ روش کار:

الف ـ وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی موظف است وضع فرهنگ عمومی کشور را بطور دائم مطالعه و گزارش‌های آماری و تحلیلی پژوهشها ومطالعات انجام شده در هر سال را حداکثر تا پایان خرداد ماه سال بعد جهت بررسی و ارزیابی نهایی به «شورا» عرضه نماید.

تبصره ۱ـ طرح اجرایی نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهیه و به تصویب «شورا» می‌رسد.

تبصره ۲ـ مشروح عناوین موضوعات، عرصه‌ها و چهارچوب روشهای مطالعه، در طرح اجرایی خواهد آمد.

تبصره ۳ـ کلیه دستگاههای تحقیقاتی، برنامه‌ریزی و اجرایی که فعالیت آنها به نحوی از انحاء در ارتباط با مسایل مورد مطالعه در فرهنگ عمومی است، با رعایت قوانین و مقررات مربوط، مکلف به همکاری و همآهنگی لازم در این زمینه می‌باشند.

تبصره ۴ـ مسؤولیت تهیه و ارائه گزارش‌های «طبقه‌بندی شده» و «موردی» از مسایل فرهنگ عمومی که موضوع آن توسط «شورا» تعیین و اعلام می‌شود برعهده وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

ب ـ شورای فرهنگ عمومی استانها مکلفند گزارش سالانه وضع فرهنگ عمومی استان را تا پایان خرداد ماه سال بعد به شورا ارائه نمایند.

ج ـ «شورا» با توجه به گزارش‌ها نسبت به بررسی وارزیابی نهایی وضع فرهنگ عمومی کشور اقدام و نتیجه را به شورای عالی انقلاب فرهنگی ارائه خواهد نمود.

ماده ۴ـ

این مصوبه در ۴ماده و ۴ تبصر در جلسه ۵۵،۵۴و ۵۶ مورخ ۲/۱۰، ۲/۲۴و۱۳۶۷/۳/۲۱ شورای فرهنگ عمومی کشور به تصویب رسید.

□□□

● سه ـ«طرح اجرائی» نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور

در اجرای تبصره(۱) ماده (۳) «ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور»، طرح اجرایی آن به شرح زیر تعیین می گردد:

ماده ۱ـ مجری طرح:

دفتر پژوهشها و برنامه‌ریزی فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ که در این طرح اختصاراً دفتر پژوهشها نامیده می شود ـ به عنوان عامل اجرائی طرح تعیین می گردد.

ماده ۲ـ وظایف:

۲/۱ـ تماس با کلیه دستگاههای تحقیقاتی و برنامه‌ریزی واجرائی، به منظور آگاهی از فعالیت‌ها و گردآوری اطلاعات ونتایج پژوهش‌های فرهنگی انجام یافته.

۲/۲ـ انجام پژوهش‌های لازم در عرصه‌ها و موضوعات تعیین شده در باب فرهنگ عمومی.

۲/۳ـ همکاری و تماس مستمر با شورای فرهنگ عمومی کشور و استانها به منظور آگاهی و کسب اطلاعات مورد نیاز از وضعیت فرهنگ عمومی استانها.

۲/۴ـ پیشنهاد انجام تحقیق در موضوعات مورد نظر به دستگاههای ذیربط ودریافت نتایج آنها.

۲/۵ـ تلخیص، تنظیم، تنقیح و تحلیل اطلاعات ونتایج گزارشهای واصله وانجام شده و ارائه آن به شورای فرهنگ عمومی کشور.

تبصره ـ بدیهی است کلیه هزینه‌های مربوط به انجام سفارش های مربوط به بند ۲/۴، از طریق وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و تصویب شورای فرهنگ عمومی کشور تأمین خواهد شد.

ماده ۳ـ عرصه‌ها و موضوعات مورد مطالعه:

۳/۱ـ دفتر پژوهشها، موضوعات مندرج در ماده ۲ «ضوابط نحوه مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور» را به عنوان اهم موضوعات مورد مطالعه در دستور کار خود قرار می‌دهد.

۳/۲ـ طبقه‌بندی نهائی مشروح عرصه‌ها و موضوعات پژوهش فرهنگ عمومی پس از بررسی‌های کارشناسی ـ به عنوان ضمیمه این طرح ـ توسط دفتر پژوهشها سه ماه پس از تصویب طرح، تهیه و ارائه خواهد شد.

ماده ۴ـ این طرح در ۴ ماده ویك تبصره تنظیم و در شورای فرهنگ عمومی کشور به تصویب رسید.

---

* اخیراً طرح مطالعه دائمی وضع فرهنگ عمومی کشور، در جلسات شورای فرهنگ عمومی (دوره جدید فعالیت شورا در سال ۷۲) به منظور تکمیل و تنقیح مورد بازنگری قرار گرفت.

** لازم است در اینجا از گزارش فرهنگی جالب و ارزنده‌ای که درسال ۶۸ تحت عنوان «برنامه پنجساله بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی» توسط کمیته کارشناسی وبرنامه‌ریزی بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در حدود ۲۶۰ صفحه تهیه و تنظیم و تقدیم مجلس شورای اسلامی و مراجع دیگر شد، یاد وتقدیر شود.



فراخوان محققین، پژوهشگران، منتقد

مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در نظر دارد به مناسبت برپائی دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران دومین کنفرانس هنرهای تجسمی را در سالن سخنرانی موزه هنرهای معاصر تهران برگزار نماید.

محورهای کنفرانس بدین شرح است:

هنرهای تجسمی و توسعه:

نقش هنرهای تجسمی در شکوفائی و بهینه‌سازی هنرهای صناعی

دورنمای سهم ایران در هنر کشورهای آسیائی

نقش هنرهای تجسمی در رشد کیفی آموزش و پرورش

جایگاه آموزشگاهها، انجمن‌ها، کانون‌ها و نهادهای هنرهای تجسمی در توسعه

بررسی راههای رونق بخشیدن به هنرهای تجسمی

راههای رونق و بالندگی موزه‌های هنری ایران

شناخت مراکز و محافل فرهنگی هنری جهان و راههای ارتباط

نقش رسانه‌های گروهی در معرفی و رشد و شکوفائی هنرهای تجسمی

تبیین وظیفه بخش اقتصادی کشور در قبال هنرهای تجسمی

هنرهای تجسمی و جهان معاصر:

بررسی و موقعیت هنرهای تجسمی در تاریخ انقلابهای قرن بیستم

گستره و محدوده جامعه‌شناسی هنر

هنرهای تجسمی و بست مدرنیسم

شکل‌گیری ارتباطات بین موزه‌های هنر معاصر جهان

شناخت موقعیت هنرهای تجسمی معاصر در کشورهای اسلامی

مقایسه موقعیت هنری ایران با سایر کشورهای آسیائی

هنرهای تجسمی و تهاجم فرهنگی:

تحلیل تاریخی بروز انحراف در هنرهای تجسمی ایران

بررسی راههای مقابله با تهاجم در بخش هنرهای تجسمی

شیوه‌های تأثیرگذاری فرهنگ مهاجم در هنرهای تجسمی

ریشه‌های غرب زدگی در هنر

هنرهای تجسمی و فرهنگ اسلامی:

تبیین فقهی هنرهای تجسمی

نقش آداب معنوی در رشد و شکوفائی هنرهای تجسمی

ضرورت بازجست مبانی صوری و معنوی در هنر اسلامی

گستره پرداخت به مبانی اعتقادی در هنرهای تجسمی

جایگاه هنر ایدئولوژیک (اسلامی) در دنیای معاصر

نقد هنرهای تجسمی دوران انقلاب اسلامی:

نقاط قوت و ضعف در هنرهای تجسمی بعد از انقلاب اسلامی

نقد عملکرد مسئولین و کارگزاران عرصه هنرهای تجسمی

بررسی عملکرد نگارخانه‌ها

نقد عملکرد هنرمندان هنرهای تجسمی در انقلاب اسلامی

تشریح علل ضعف و نارسائی در نقد و پژوهش آثار هنرهای تجسمی

هنرهای تجسمی و تکنولوژی:

تأثیر متقابل تکنولوژی، هنرمند و اثرهنری

قلمرو کامپیوتر در هنرهای تجسمی

مواد و ابزار جدید در هنرهای تجسمی

هنرهای تجسمی و مردم:

ارتباط هنر خواص و هنر مردمی

هنر مردمی، مختصات و رسالتهای آن

راههای گسترش سواد بصری و فهم عمومی هنر

علل جدائی مردم از هنر مدرن

راههای ایجاد اشتیاق هنری در مردم (خرید اثر هنری - بازدید از نمایشگاههای هنری)

موضوع میزگرد: هویت فرهنگی در نقاشی معاصر ایران:

هویت، نیاز فردی و اجتماعی انسان معاصر

زمینه‌های هویت زدائی در هنرهای تجسمی معاصر ایران

هویت انسانی، هویت ایرانی، هویت اسلامی

راههای تقویت هویت در مقابله با فرهنگ و هنر مهاجم

شناخت نقاط قوت و ضعف در هنرهای تجسمی بعد از انقلاب اسلامی.

(تحلیل تکنیک، موضوع، مکاتب و شیوه‌ها و نوع ارائه)



مرکز هنرهای تجسمی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ن و هنرمندان عرصه هنرهای تجسمی



امتیازات و جوایز

انتشار مقالات پذیرفته شده در یک مجموعه

استفاده از مقالات ارسالی در رسانه‌های همگانی

اختصاص یک نسخه کاتالوگ نمایشگاه به شرکت‌کنندگان در سمینار

انتخاب ۵ مقاله و یا سخنرانی برگزیده و اهداء ۵ سکه بهار آزادی به هریک

صدور کارت افتخاری عضویت در کتابخانه تخصصی موزه هنرهای معاصر تهران

معرفی سخنرانان برگزیده سمینار جهت شرکت در کنفرانس و سمینارهای مشابه داخل و خارج از کشور.

داوطلبین شرکت در کنفرانس ویا میزگرد نسبت به تکمیل و ارسال فرم زیر همراه با مقاله و یا رئوس سخنرانی خود حداکثر تا دهم آذر ماه سالجاری به دبیرخانه سمینار اقدام نمایند.

آدرس: موزه هنرهای معاصر تهران - خیابان کارگر شمالی جنب پارک لاله دبیرخانه سمینار فاکس: ۶۵۵۶۶۳ تلفن: ۶۵۵۴۱۱



نام: ______ نام خانوادگی: ______ تاریخ تولد: ______

آخرین مدرک تحصیلی: ______ سوابق تحقیقی - پژوهشی - هنری:

______

آشنائی به زبانهای خارجی: انگلیسی ☐ فرانسه ☐ عربی ☐ سایر ☐

☐ ارسال مقاله

☐ ایراد سخنرانی

☐ شرکت در میزگرد

آدرس پستی: شهر ______

تلفن: ______



● این مقاله بخشی است از یك نوشتهٔ مفصّل به نام «ابلیس در شعر تعلیمی صوفیه»

«ابلیس» درمثنوی مولانا

● محمدرضا محمّدی آملی ـ آمل

دفتر صوفی سواد و حرف نیست
جز دل اسپید همچو برف نیست

«شیطان» در ادبیات دنیا جایگاهی ویژه دارد و موضوع مهمّی برای آثار ادبی جهان بوده است. در ادبیاتِ غرب، کریستوفر مارلو (Christopher Marlow) شاعر انگلیسی زبان، ویلیام بلیك و بخصوص میلتون (در بهشت گمشده[1]) هریك شیطان (Sliofer or Satān) را به گونه‌ای درآثار خویش جای داده‌اند. در ادبیاتِ عَرَب حتی سرچشمه و منبع سروده‌های شاعران زیادی بوده است؛ به طوری که شاعران دورهٔ جاهلیت اعتقاد به نوعی شیطانِ شعری داشتند که منشأ الهام برای سُرایش بوده است. ازاینرو آنان هریك برای خود شیطانی جداگانه با نامهای متفاوت داشتند، چنان‌که نام شیطان عبید شاعر، «هبید» بود و الاعشی شیطانی به نام مسحل داشت و جهنام و سنقناق نامِ شیطانِ شعریِ عمروبن قطن و بشار بوده است.[2] هر یك از این شیاطین ازدیدگاه آنان حائز اهمیّت خاصی بودند و آنها شعرشان را مدیون آنان می‌دانستند.

امابايد توجّه داشت، هرآنچه که در ادبیات غرب و عَرَب مورد توجّه قرار گرفته است، زمانی سمبل شرارت و قهر و بدی و تمثیل نفس امّاره شناخته شده است و زمانی نیز به عنوان موجودی غیبی، الهام‌بخش قریحهٔ شاعران بوده است، و چیزی که ما تحت عنوان ابلیس‌شناسی در فرهنگ اسلامی از آن یاد می کنیم، در ادبیاتِ دنیا کمتر مورد توجه قرار گرفته است و شاعران و نویسندگانِ دنیا شاید، کمتر به موجودیت حقیقی این مخلوق الهی اندیشیده‌اند. بیشتر وجههٔ نظر آنان معطوف به خاستگاهی بود که او را کاملا از آنچه که ما در ادبیات فارسی یاد می‌کنیم، متمایز می‌کند. اگرچه در ادبیات فارسی شاعران و نویسندگان بسیاری بوده‌اند که با دیدگاه سمبلیك به این قضیه نگریسته‌اند و نمادهای متفاوتی از اسامی مختلف شیطان در طول تاریخ ادب فارسی ارائه کرده‌اند، اما با این وجود، حضور شیطان و ارتباط او با خداوند در قبل و بعد ازآفرینش «آدم» داستانهای زیبایی را در ادبیات ماآفریده است. ازاینرو ابلیس در شعر فارسی به سه‌گونهٔ متفاوت خود را نشان داده است، که می توانیم با سه نام متفاوت در این ادوار از آن یاد کنیم:

الف) قبل از خلقت آدم و در عزّت و جلال و با نام عزازیل

ب) در داستان آفرینش آدم و به عنوان یکی از شخصیتهای اصلی این داستان، با نام ابلیس

ج) درزندگی مادی واین دنیایی درکنار فرزندان آدم که سمبل شرارت و بدی است، و با نام شیطان

این گذر نام و معنی ابلیس را سنایی در حدیقة‌الحقیقه و مولانا در مثنوی یادآور می‌شوند. سنایی آنجا که آدمی رااز عقل و خدعه و تلبیس برحذر می‌دارد می گوید:

دیو از این عقل گشت با شر و شور
تا بمخراق لعنتی شد کور
بگذر از عقل و خدعه و تلبیس
که عزازیل از این شدست ابلیس

که گذر فرشته‌ای با نام عزازیل به ابلیس براثر تلبیس را عیناً یادآور می‌شود و بعد ازاین مرحله سمبلی از او ساخته شده که امروزه نه تنها در ادبیات و ادیان، بلکه حتی در زندگی اجتماعی با نام شیطان یاد می‌شود. و شاید درست باشد اینکه بگوییم ابلیس نام اختصاصی شیطان است[3] و شیطان نام عمومی که به هر بدی و اهریمنی در جهان ماده گفته می‌شود و از اینرو به عنوان رمز و سمبل شناخته شده است.

با وجوه متفاوتی که ابلیس در چهرهٔ شعر صوفیه خود را نشان داده است، این واقعیتی است اگر بگوییم ابلیس در شعر صوفیه شکل دگرگونهٔ گفتارها و اندیشه‌ها و باورهایی است که در طی قرون گذشته به‌وسیلهٔ عارفان بنامی چون حسین بن منصور حلاج، عین‌القضاة همدانی، شیخ احمد غزالی و... مورد نوعی دفاع قرار گرفته است[4]. ازاینرو شاعران صوفیه هیچگاه اندیشهٔ دگرگونه‌ای در به اصطلاح دفاع از ابلیس در اشعار خویش ارائه نداده‌اند، با این حال جستجو در این باب و در اشمار شاعران صوفیه ما را به خاستگاه و بنیان اندیشه و تفکر صوفیانهٔ آنان راهنمون می‌باشد و دریچه‌هایی که این شاعران از روزنه‌های آن به جهان بیرون چشم می انداختند، آشنا می کند. و علاوه بر این داستانسرایی شاعران در این باب حائز اهمیت است، داستانهایی که بعضی برای اولین بار در شعر صوفیه نمود پیدا کرده‌اند و برخی دیگر با گوشهٔ چشمی به آثار نثر صوفیهٔ گذشته سروده شده‌اند.

در تمامی داستانهای موجود در مثنوی که به نحوی در باب ابلیس سخن می گوید، بجز داستان «بیدار نمودن ابلیس معاویه را» (در دفتر دوم مثنوی) بقیه، بدون استثناء، جنبه نمادین و سمبولیك شیطان را در وجه سوم تقسیم‌بندی ما مورد نظر قرار گرفته است. از اینرو مهمترین داستانی که تا حدودی به اصل و نسب واقعی یا حقیقی ابلیس می پردازد و چهره ای جدا از همه سیماهای موجود در شعر صوفیه ارایه می‌دهد، شاید بدون اغراق همانا داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را» باشد. بنابراین در این بررسی که به تحلیل داستانهای موجود در مثنوی می پردازیم، اصل را براین داستان مذکور می گذاریم و چند داستان دیگر هم ــ که در این ارتباط خالی از لطف نیست ــ مورد بررسی قرار می گیرد. اما از مجموع نه داستان موجود در مثنوی که به‌گونه‌ای دربارهٔ ابلیس سخنی دارد، تنها به بررسی پنج داستان پرداخته‌ایم و داستانهای دیگر را که نقش چندانی در جایگاه بررسی نداشته‌اند، برای پرهیز از اطالهٔ سخن نیاورده‌ایم.

داستانهای موجود در مثنوی که به نحوی دربارهٔ ابلیس سخن می گوید، بشرح زیر است:

۱. اضافت کردن آدم آن زلت را بخویشتن که ربّنا ظلمنا و اضافت کردن ابلیس گناه خودرا بخدا که بما اغویتنی. (دفتر اول. از ابیات ۱۴۸۰تا ۱۵۰۸)[5]

۲. اوّل کسی که درمقابلهٔ نص قیاس آورد، ابلیس بود. (دفتر اول، از ابیات ۳۳۹۶ تا ۳۴۲۵)

۳. تعجّب کردن آدم علیه‌السّلام از ضلالت ابلیس و عُجب آوردن (دفتر اول، از ابیات ۳۸۹۳ تا ۳۹۲۳)

۴. بیدارکردن ابلیس معاویه را رضی‌الله عنه که خیز وقت نمازاست. (دفتر دوم، ازابیات ۲۶۰۴ تا ۲۷۹۲)

۵. گفتن شیطان قریش را کی بجنگ احمد آیید کی من یاریها کنم و قبیلهٔ خود را بیاری خوانم و وقت ملاقات صفّین گریختن. (دفتر سوم. ازابیات ۴۰۳۶ تا ۴۰۷۸)

۶. نشستن دیو بر مقام سلیمان علیه‌السّلام و تشبه کردن او بکارهای سلیمان علیه‌السّلام و فرق ظاهر میان هر دو سلیمان و دیو خویشتن را سلیمان بن داود نام کردن (دفتر چهارم، از ابیات ۱۲۶۳ تا ۱۲۸۶)

۷. خَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مارِجٍ مِنْ نارٍ و قوله تعالی فی حقّ ابلیس إِنَّهُ کانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ (دفتر پنجم، از ابیات ۱۹۲۷ تا ۱۹۷۳)

۸. مثل شیطان بر در رحمان (دفتر پنجم، ازابیات ۲۹۳۷ تا ۲۹۶۲)

۹. داستان آن عجوزه کی روی زشت خویشتن را جَنْدره و گلگونه می ساخت و ساخته نمی شد و پذیرا نمی آمد (دفتر ششم، ازابیات ۱۲۲۲ تا ۱۲۳۶)

ازاین حکایات مذکور ما به بررسی شماره های ۱، ۲، ۴، ۵ و ۸ می پردازیم و بحث را بر حکایت چهارم که دربارهٔ «معاویه» است، متمرکز می کنیم.

○ در حکایت «اضافت کردن آدم آن زَلّت را بخویشتن...» که تمثیلی است دارای ۲۹ بیت، و درادامهٔ داستانِ «آمدن رسول روم به نزد عمر رضی الله» آمده است. به طور مستقل داستانی دربارهٔ ابلیس نیست، بلکه اشاره ای به داستان آفرینش و گستاخی ابلیس دارد که به عنوان نماد و تمثیل در این داستان به او اشاره می شود. مولانا پیش ازاین تمثیل، در داستانِ آمدنِ رسول رُم نزد عمر در سؤال و جوابهای رسول رُم و جوابِ عمر اشاره به مسألهٔ جبر و اختیار دارد که یکی از مباحث بسیار مهمّ فلسفی و کلامی است. مولانا در مثنوی شصت و پنج مورد درباره جبر و اختیار سخن می گوید و گاه، جانب جبر را می پذیرد و گاه جانب اختیار. اما وقتی او از جبر می گوید، جبر او یك جبر به اصطلاح عامیانه نیست که جبریان و منکران الهی آن را دستاویز گناهان خود کرده اند، بلکه و فراتر از آن به یك جبر محمود معتقد است که در مقابل جبر مذموم قرار دارد. از اینرو مولانا معیّت و همراهی خداوند با انسان را جبر نمی داند، می گوید:

۱۴۶۴
این معیّت با حقست و جبر نیست
این تجلّی مَه است این اَبر نیست

۱۴۶۵
وَر بُوَد این جبر، جبر عامه نیست
جبر آن امّارهٔ خودکامه نیست

استاد فروزانفر تصریح می کنند که این معیت الهی را صوفیان «معیّت قیومیه» می نامند که لازم «رحمت رحمانیه» است.

مولانا تمثیل ابلیس و آدم را در بارگاه الهی می آورد تا مثال و نمودی باشد برای انسانها. زیرا حضرت آدم گناه را تقبّل کرد و پذیرفت و گفت: رَبَّنا ظَلَمْنا أَنْفُسَنا، حال آن که ابلیس عصیان خویش را به گردن خداوند می اندازد و می گوید: «بِما أَغْوَیْتَنی

۱۴۸۸
گفت شیطان که بما اغویتنی
کرد فعل خود نهان دیو دنی

۱۴۸۹
گفت آدم که ظلمنا نفسنا
او ز فعل حق نبُد غافل چو ما

مولانا می خواهد در این تمثیل نشان دهد که دو گونه عقیدهٔ متفاوت و جدای از هم در باب جبر و اختیار در طبیعت وجود دارد. استاد فروزانفر معتقد است که مولانا در اینجا تحت تأثیر عقاید اشعریان است. زیرا او چون ابوالحسن اشعری در این تمثیل معتقد است که «قدرت انسان برای حصول فعل کافی نیست... اما اعمال و حرکات آدمی مسبوق است بحصول داعی بر فعل که از باطن و منبعث می شود و چون داعی بر فعل پدید آمد قدرت الهی فعل مخصوص را بر دست انسان جاری می کند و انسان محل فعل است و نسبت فعل بدو، قیام است نه صدور و ایجاد فعل مستند بقدرت خدای تعالی است که آن را «قدرت قدیمیّه» می گویند».[۲] طبق این استناد آدم گناه می کند و این با اختیار تام اوست. اما آدم داعی این فعل است، و به عبارتی در این گناه کردن ـ به عبارتی گندم خوردن ـ نسبت قیام فعل بدوست و تنها از خداوند صدور فعل صادر است. ولی ابلیس که در اینجا تمثیل جبریان است، نسبت قیام فعل خود را از یاد می برد و قیام و صدور فعل را توأمان به خداوند نسبت می دهد، از اینروست که سنایی در غزلی از زبانِ او می گوید:

می خواست تا نشانهٔ لعنت کند مرا
کرد آنچه خواست، آدم خاکی بهانه بود

حال آنکه اگرچه این خداوند است که ابلیس را به تمرّد کشاند، این نفی عمل قیام، عصیان و تمرد از فرمان و دستور خدا نیست، زیرا ابلیس خود داعی این عمل است. با این توصیف آدم:

۱۴۹۰
در گنه او از ادب پنهانش کرد
زآن گنه بر خود زدن او بَر بخورد

خداوند علّت این سکوت را می پرسد که چرا تو صدور امر را هم حتی به خود نسبت دادی و حرفی از من نزدی:

۱۴۹۱
بَعدِ تو به گفتش ای آدم نه من
آفریدم در تو آن جُرم و مِحَن

۱۴۹۲
نه که تقدیر و قضای من بُد آن
چون بوقتِ عذر کردی آن نهان؟

۱۴۹۳
گفت ترسیدم ادب نگذاشتم
گفت من هم پاس آنت داشتم

۱۴۹۴
هرك آرد حُرمت او حُرمت بَرد
هرك آرد قند لوزینه خورد

۱۴۹۵
طیّبات از بهرِ که للطیّبین
یار را برکش برنجان و ببین

بعد از این ابیات مولانا خیلی سریع از داستان تمرّد ابلیس و گناه آدمی می گذرد و دوباره برای روشن شدن بحث جبر و اختیار به آوردن مثال رجوع می کند:

۱۴۹۶
یك مثال از پی فرقی بیار
تا بدانی جبر را از اختیار

ومثال دست لرزانی که خود می لرزد و دستی را که انسان آن را می لرزاند، می آورد. بنابراین ابلیس نقش کوتاهی را در چند بیت از این تمثیل فقط از باب نمونهٔ جبری مذهب بودن و تمثیل جبریان، بازی می کند.

○ در حکایت کوتاهِ «اوّل آنکس که در مقابلهٔ نص قیاس آورد ابلیس بود» (دفتر اوّل مثنوی از ابیات ۳۳۹۶ تا ۳۴۲۰) این بحث کوتاهِ فقهی براساس حکم اوّلُ مَن قاسَ ابلیس. مدّ نظر مولانا قرار گرفته است:

۳۳۹۶
اول آنکس کین قیاسکها نمود
پیشِ انوار خدا ابلیس بود

از آنجا که مولانا خود فقیهی آگاه بوده است، اشارت به این قیاسِ ابلیس در برابر حکم را طرد می کند. در نزد فقها و اهل حدیث تنها زمانی که نصّ صریح خالی از تعارض از قرآن یا سنت یا اجماع نباشد، قیاس را قابل استناد می شمرند، اما وقتی نصّ صریح وجود دارد، قیاس به خودی خود نفی می شود. با این حال در این حکایتِ کوتاه، مولانا از چشم یك فقیه به مسأله قیاس ابلیس نمی نگرد، ورد آن ناظر به «فقه» نیست، بلکه «به قیاس معتزله و اهل تأویل که منجر به شكّ» آنها در نبوت و معجزه می شود، نظر دارد. چرا اینکه خودِ او در آنچه به فقه مربوط است، مذهب حنفی دارد که بیش از سایر مذاهب فقهی متکی بر قیاس است».[۷] اما قیاس ابلیس در برابر نصّ خداوندی این است که آتش اصل وجود خود را از خاكِ تیرهٔ آدمی برتر می داند:

۳۳۹۷
گفت نار از خاك، بی شك بهتر است
من ز نار و او زخاكِ اکدرست

۳۳۹۸
پس قیاس فرع بر اصلش کنیم
او زظلمت ما ز نور روشنیم

مولانا برای طرد این قیاس که ابلیس پیوستگی خویش با آتش را دلیل آورده است، به آیهٔ ۱۰۱ سورهٔ المومنون متوسل می شود که خداوند می فرماید:

«فاذا نفخ فی الصور فلا انساب بینهم یومئذٍ و لا یتساءلون»

۳۳۹۹
گفت حق نی بل که لا انساب شد
زهد و تقوی فضل را محراب شد

بعد از این اثبات طرد قیاس، که ناظر به قیاس معتزله بود، برای حقانیت بیشتر ادعای خویش چون گذشته به آوردن امثالِ متفاوت رجوع می کند. اولین مثال حکایت پسرِ بوجهل، عَکرِمه نام است که اگرچه از پدری کافر و ملحد است اما دوست و حامی پیامبر(ص) شد و در مقابل، پسرِ نوحْ با بَدان بنشست، خاندان نبوتش گم شد:

۳۴۰۲
پورِ آن بوجهل شد مؤمن عیان
پورهٔ آن نوح شد از گمرهان

بعد در بیتی به حکایت «بعیادت رفتن کر بر همسایهٔ رنجور» که پیش از این در حکایتی مجزا در باب آن به تفصیل سخن گفته بود، اشاره می کند و عبدالله بن سعد کاتب وحی را به علّت کاتب بودن خود را همشأن و همپایهٔ پیامبر (ص) می پندارد، مثال می آورد. همچنین خطاب خداوند به دو فرشته هاروت و ماروت را به یاد می آورد که به آنها می گوید، اگرچه فرشته خدایید، ولی خطر گمراهی همواره وجود دارد و همهٔ اینها طعنه یی است به ابلیس که قیاس تو چون آنان از بن و پایه، سُست و بی مقدار است.

۳۴۱۱
همچون آن رنجور دلها از تو خَسْت
گر بپنداری اصابت گشته مست

۳۴۱۲
کاتبِ آن وحی ز آن آوازِ مرغ
برده ظنی کو بُود انبازِ مرغ
۳۴۱۳
مرغ پرّی زد مر او را کور کرد
نک فرو بردش بقعر مرگ و درد
۳۴۱۴
هیچ بعکسی یا بظنّی هم شما
در میفتید از مقامات سما
۳۴۱۵
گرچه هاروتید و ماروت و فزون
از همه بر بامِ نَحنُ الصّافّون

به هر حال این اشارت مولانا که در باب قیاس در مقابلِ نصّ صریح است، اگرچه خود نشانه‌ای از فقاهت و فقیه بودنِ مولانا دارد، ولی به هیچ وجه از عینک یک فقیه متشرع به اصول و مبانی قیاس نمی نگرد، و نکتهٔ مهم این که، مولانا در این حکایت تنها توسل به واقعیت آشکار قیاس نمی کند، بلکه از آن تمثیلی برای بیان کلام خویش می یابد. و این تمثیل دارای ارزش است نه حکم طردِ قیاس.

حکایت «گفتن شیطان قریش را که بجنگ احمد آیید کی من یاریها کنم...» مندرج در دفتر سوم مثنوی (از ابیات ۴۰۳۶ تا ۴۰۷۹) از جملهٔ حکایاتی است که در درون داستان بلند و زیبای وکیلِ صدر جهان آمده است. خود برداشتی از آیهٔ ۵۰ سورهٔ انفال است[۸]، که اشاره به غزوهٔ بدر می کند و مطمئن ترین مأخذ این داستان همانا قرآن مجید است.

این داستان از بهترین تفاسیر نفس انسانی است که در چهرهٔ ابلیس نمایان شده است. در اینجا ابلیس نمایندهٔ تمام عیارنفسِ امارهٔ خودکامه معرفی می گردد. این حکایت مستقیماً با جنگ بدر ارتباط دارد، و نقش رمزآمیز ابلیس در این جنگ، نشان می دهد که مولانا در این حکایت ابلیس را با قطع ارتباط از عالم ملکوت و جبروت مورد مداقه قرار داده است. به عبارتی ابلیس در اینجا، همانا در تقسیم بندی ما در بند «ج» قرار می گیرد که سمبل شرارت و بدی در عالم دنی ماست، و در نفس هر انسان، بد و نابکاری حضور مؤثر دارد.

۴۰۵۵
دشمنی داری چنین در سرّ خویش
مانع عقلست و خصم جان و کیش

این تبیین نمادین، چون دیگر تعبیراتی است که اغلب شعرای صوفیه و غیرصوفیه از تصویر ابلیس در ذهنِ خود دارند، یعنی اغلب شاعران ما ابلیس را همان سمبل بدی می دانند، که مولانا در این حکایت در قالب سراقه‌بن مالک بن جعشم قرار داده است. سراقه نمونه‌ای است از تصاویر گونه گون و متفاوت ابلیس که در دنیای مادی وجود دارد. و در واقع نقش او را بازی می کند.

ابلیس در اینجا که در قالب سراقه‌بن مالک تصویر شده است، آن عاشق دلباخته‌ای نیست که مولانا به صراحت در داستان «بیدار کردنِ ابلیس معاویه را» به آن اشاره کرده است، بلکه سراقه یك شکل منفی از هزاران شکل منفی یی است که در این عالم وجود دارد. من تصور می کنم این داستان بهترین تجلی شکستِ بدی در مقابل مردان حق و حقیقت در این دنیاست که درشعر صوفیه راه پیدا کرده است. زیرا وقتی ابلیس نصرتِ مسلمین را می بیند، دیگر در بین مشرکین محلی از اعراب ندارد، از اینرو فرار را برقرار ترجیح می دهد، و وقتی با حارث بن هشام برادر ابوجهل دربارهٔ این موضوع مجادله می کند، توجیهی می آورد بدین گونه:

۴۰۴۱
ای اخاف‌الله مالی منه عون
إذهبوا إنّی أرَی مالاتَرَون

در بررسی ابلیس اینجا چهرهٔ «شیطانی» او موردنظر است نه چهرهٔ عزازیلی و ابلیسی او، بنابراین شیطان که همانا نفس امّارهٔ خودکامه است، دو کار انجام می دهد: اول ترغیب به اعمال شر و شرارت و قول به همیاری و دوم گریز در موقع خطر.

شیطان که تصویر سراقه بن مالک بن جعشم است، ابتدا قوم کافر قریش را ترغیب و تشویق به پیکار و جنگ می کند، اما وقتی امدادغیبی را مشاهده می کند، در حالی که دست خود را از دستِ حارث بن هشام بیرون می کشد، مشتی بر سینه اش می زند و به زمینش می اندازد، که آن نفس خصمی است که در حالیکه خود سوق دهنده به آن امر بود، ناگاه در ناگزیری ترک دوست و یار می کند و به سوی بی سویی می شود. مولانا در این حکایت، به صورت درونی و غیرآشکار به دو جنگ اشاره می کند. جنگ با دشمنان خدا که جهاد اصغر است و جنگ با نفس درون که جهاداکبر است که در دفتر اول مثنوی هم بدان اشاره دارد:

۱۳۷۳
ای شهان کشتیم ما خصم برون
ماند خصمی زوبتر در اندرون...

آن خصمی که به قولِ پیامبر (ص) در درونِ خودِ انسان است: أعْدَی عَدُوِّكَ نَفْسُكَ الَّتی بَیْنَ جَنْبَیْكَ

۴۰۶۶
در خبر بشنو تو این پند نکو
بین جَنبَیکُم لَکُم أعْدَی عَدُو

و این نفس خصم نام دیگرش شیطان است که در دنیا وجود دارد.

○ تمثیل کوتاه مَثَل شیطان بردَرِ رحمان موجود در دفتر پنجم از ابیات ۲۹۳۷ تا ۲۹۶۲ که بلافصل بعد از داستان دعوت کردن مسلمان مُغ را، می آید: در حقیقت توجیهی است برای داستانِ قبل، که وقتی مسلمان مُغ را دعوت به ایمان می کند و می گوید: هین مسلمان شوبباش از مؤمنان، مُغ به جبر مذموم که جبر عامیانه‌ای است، تمسك می کند و صدور و قیام افعال خود را به خداوند نسبت می دهد و می گوید:

۲۹۱۳
گفت اگر خواهد خدا مؤمن شوم
ور فزاید فضل هم موقن شوم

وقتی مسلمان به او می فهماند که خداوند برای رهایی جانِ تو از دوزخ، ایمان تو را می خواهد، لیك نفس بخس و آن شیطانِ زشت، می کشندت سوی کفران و کُنشت، مُغ به راحتی اشاره می کند وقتی شیطان زورمندتر از خداست (نعوذبالله)، یار او باشم که باشد زورمند. وقتی خداوند خیرِ مؤمنی می خواهد اما نمی تواند برشیطان غلبه کند، «من آن طرف افتم که غالب جاذبست» و شروع می کند به آوردنِ مثالهای فراوان در این باب، تا که مجبور بودن خویش را به گونهٔ عامیانه توجیه کند، از اینرو مولانا برای طرد اعتقادِ به جبرِ مذموم عامیانه، به مثل شیطان بردرگاه الهی اشارت می کند که کمترین سگ بردرگاه اوست. و برای روشن شدن مثالِ سگ ترکمان را که، تمثیل شیطان است، می آورد:

۲۹۴۰
ترکمان راگر سگی باشد بدَر
بردرش بنهاده باشد زدوسر
۲۹۴۱
کودکان خانه دُمش می کشند
باشد اندر دست طفلان خوارمند
۲۹۴۲
باز اگر بیگانهٔ معبر کند
حمله بروی همچو شیرنرکند

این تمثیل مولانا که ابلیس را به سگ ترکمان شبیه می سازد، که به نگاهبانی از ترکمانان می پردازد، یادآور سخن عارفانهٔ عین‌القضات همدانی است که ابلیس را بردرگاه الهی چون پاسبانی می پندارد که ممیّز مدعیانست تا خود مخلص کدامست و مدعی کدام[۹].

این تمثیل اشارت مستقیم به مسألهٔ شر و بدی در عالم مادی دارد که شیطان سمبل آن است. این شر در درون هر انسانی وجود دارد که او را به سوی بدی و شرارت سوق می دهد. آنچنان که پیامبر می فرماید: اسلم شیطانی علی یدي غلبه برشیطان یا بدی جز به ارادهٔ انسانی نیست، پس آنجا که مُغ خود را مجبور می پندارد، گمان باطل است، زیرا ابلیس در وجود هرکسی رگ و ریشه دوانیده است، همچنان که پیامبر می فرماید: «الشیطانُ یجری مِن ابن آدم مسجری‌الدم»، که عطّار از آن تعبیری از خنّاس می کند که در وجود آدم و حوّا راه پیدا کرده است و داستانش در الهی نامه (ص ۱۰۲) و تذکرةالاولیاء عطار (۹۶/۲) آمده است. این شر موجود در نفس آدمی ناشی از حسد و عداوت ابلیس است. که می خواهد بر نفس انسان غالب شود، اما چنان که مولانا اشاره می کند، شرخود دارای اصالت و تشخصی نیست که بتواند عملا برانسان غلبه کند، بلکه اینها همه از اراده و مشیت ذات باریتعالی است که مولانا هم در ابتدای این تمثیل به مجبور بودن ابلیس اشاره می کند. و برخلاف مُغ ـ که او را مختار اعمال می داند ـ تمام اعمال را ناشی از ارادهٔ الهی می داند.

۲۹۳۷
حاش لله أیش شاءالله کان
حاکم آمد در مکان و لامکان
۲۹۳۸
هیچ کس در ملك او بی امرِ او
در نیفزاید سر یك تای مو

با اینحال «ابلیسِ مثنوی بر خلاف ابلیسِ بهشت گمشده در مقابلِ حق از کینه و نفرت دَم نمی زند، با آنکه مردود درگاه است، از عشق و تسلیم سخن می گوید و خود را محکوم و مقهور می یابد. بدینگونه شر و خیر هر دو مصنوع و مخلوق حق است و هیچ چیز از قلمرو قدرتِ او بیرون نیست»[۱۰]. اگر این ادعا را بپذیریم، باز هم اگر چه شروبدی که ابلیس نمایندهٔ آنست مخلوق و مصنوع حق است، اما نمی تواند دستاویزی باشد برای کسانی تا از خود سلب مسوولیت کنند و به جبر مذموم بگرایند و حتی قیام

اعمال و افعال خود را چون مُغ از خود نفی کنند. بلکه آدمی با ورود شر و بدی در درونش باز دارای قوهٔ اختیار است؛ آنچنانکه پیامبر در مقابل شیطان نفس دارای اختیار بوده است و قبلاً به این موضوع اشاره شد.

○ اگر اعتقاد بورزیم که «آفریده» چیزی از «آفریدگار» خویش به همراه دارد، داستان معاویه با ابلیس که آفریدهٔ مولاناست، تجلّی روح عارفانه مولوی در ابلیس است؛ اگرچه قیاسی مع الفارق است و نمی توان اشتراکات قابل حسّی پیدا کرد، امّا عشق و محبت به اصطلاح صوفیانهٔ ابلیس به خدا، ما را به یاد محبتی می اندازد که در دل صوفیان و عارفان بنام راه پیدا کرده است و مولوی از این گروه به شمار می رود.

این حکایت، که دردِ دلِ عاشق مهجور شیفته دلی است که با زبانِ بی زبانی شرح دلِ خویش می گوید، از قصر معاویه آغاز می شود و در همانجا شکل می گیرد.

۲۶۰۴
در خبر آمد که آن معاویه
خفته بُد در قصر در یك زاویه

۲۶۰۵
قصر را از اندرون دربَسته بود
کز زیارتهای مردم خسته بود

نقش قصر در شکل گیری داستان بی تأثیر نیست، زیرا بهانه ای می شود برای حیرت و سوءظن نسبت به کسی که به حجرهٔ دربسته وارد می شود و این اولین جرقه در داستان است که شخص ناشناسی در درون قصر راه پیدا می کند و سؤال در ذهن خواننده که، اولین شخصیت این داستان چه کسی می تواند باشد. پس از شناسایی شخصیت موجود در حکایت که همانا ابلیسِ معشوقِ مهجور است، می خواهد بگونه ای محبت صادقانهٔ خویش را معرفی کند و اینکه حتی این محبت سبب نوعی عصیان و تمرد از فرمان الهی است، زیرا ابلیس، عصیان و نافرمانی از امرالهی را در عشقِ حقیقیِ خویش به خدا توجیه می کند که چون عاشقم، اینگونه ام. مولوی در این باره می گوید:

۲۶۱۷
گفت ما اوّل فرشته بوده ایم
راهِ طاعت را بجان پیموده ایم

۲۶۱۸
سالکانِ راه را مَحْرَمْ بُدیم
ساکنان عرش را همدم بُدیم

۲۶۱۹
پیشهٔ اوّل کجا از دل رود
مهرِ اوّل کیَ ز دلْ بیرون شود...

اصلاً زیباترین داستانی که دربارهٔ ابلیس در شعر تعلیمی صوفیه نگاشته شده است، همین داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را...» است، که علاوه بر حجم زیاد ابیات، نسبت به دیگر داستانهای موجود، موضوعات قابل بحث زیادی را در خود جای داده است.

این داستان از ابیات ۲۶۰۴ تا ۲۷۹۲ دفتر دوم مثنوی معنوی را در بر می گیرد. اولین نکته ای که باید در خصوص آن دانست، مأخذ اصلی این حکایت است، و شك و شبهه ای که برای خواننده پیدا می شود، حضور معاویه به عنوان شخصی عابد و پرهیزگار است که باید به سخن رسول خدا یعنی به «عجلو الطاعات قبل الفوت» عمل کند. استاد فروزانفر مأخذ این حکایت را در قصص الانبیاء ثعالبی می دانند و نظیر این حکایات در البیان والتبیین جاحظ و تلبیس ابلیس ابن جوزی با اندك تفاوتی آمده است.[۱۱] ولی آنچه استاد فروزانفر دربارهٔ مأخذ آن عنوان می کند یك دیدِ کلی است، بی آنکه نامی از معاویه در میان باشد. و به جای آنان در کتبِ نامبرده افراد مختلفی با نامهای متفاوت این نقش را بازی می کنند؛ اما آنچه استاد عبدالحسین زرین کوب با تردید در باب مأخذ این داستان عنوان می کنند، شاید قابل استناد بیشتری باشد، استاد زرین کوب می گویند: «آیا ممکن است مأخذ داستانِ خوابِ معاویه و آنچه وی را از خواب بیدار کرد و اَحیاناً از اینکه نمازِ وی فوت شد، وی را رهایی داد، قصّهٔ مربوط به صدای ناقوس کلیسای نصاری باشد که در شام که گویند وقتی معاویه را از خواب برانگیخت و وی از این زحمت در تاب شد، کس به نزدقیصر روم فرستاد و از وی خواست تا صدای ناقوس را موقوف دارند؟ در این صورت، ناقوس کلیسا که خلیفه را از خواب بیدار کرده است، نزد مخالفانِ نصاری همچون صدای ابلیس تلقی شده است که اتفاقاً موجب خیر و مانع از فوت شدن نماز خلیفه شده است».[۱۲]

زیرا حضور شخصی چون معاویهٔ ریاست طلب که برای رسیدن به مقام و منزلت این دنیایی آداب و احکام اسلامی را زیر پا می گذارد و با نیرنگ و زور و تزویر خلافت مسلمین را در خاندان خود موروثی می کند، جای سئوال باقی می گذارد. جز اینکه ما استاد دکتر زرین کوب را در این باره قبول داشته باشیم که آنچه از ابن قیتبه در عیون الاخبار (ص ۱۳۸) دربارهٔ صدای ناقوس کلیسای نصاری و بیدار شدن معاویه در کاخ موجود است، اصلی ترین مأخذ این داستان باشد که مولانا برای بیان بسیاری از مطالب عمیق در این حکایت از آن مأخذ استفاده کرده باشد، بی آنکه نظری مساعد به معاویه داشته باشد. زیرا آنچنان که از خود داستان پیداست، نظرِ مولانا روی خوش نشان دادن به معاویه نبوده است، بلکه بحث عمیقتری را در ارتباط با ابلیس به میان می کشاند که به گمان بنده، چون اغلب داستانهای مثنوی اثبات حقانیت جباریّت الهی است، به سخنی دیگر اعتقاد به نوعی جبر الهی و عارفانه را (که بسیار متمایز از جبر عامیانه است) مطرح می کند.

این داستان بزرگترین دفاع از ابلیس در حوزهٔ شعر تعلیمی صوفیه است. مولانا در اینجا به اثبات جبر الهی و نفی اختیار از ابلیس می پردازد، آنچنان که خود ابلیس اقرار به این امر می کند. این خواستِ خداوندی است وابلیس هم از این بابت خشنود و خرسند است و گله ای ندارد. آنجا که عین القضات در نامه هایش به طور صریح از زبانِ او می گوید:

«فرق دانستن در یادگارِ دوست شرك بُود در راه ما. یای اضافتِ و انّ علیك لعنتی، نصیب ما آمد از دوست ما را نه لعنت بیاد است و نه رحمت. کار ما دیگر است و کارِ دیگران دیگر. چون معشوق تو اهل یادگار همه یکی بود. هر که فرق نداند او را از عاشقی هیچ خیری نیست از دستِ دوست چه عسل چه حنظل! آنکه فرق داند عاشق عسل بود نه عاشقِ دوست.»[۱۳]

ابلیس آنچنان که از حسد عاشقانه اش بر می آید عاشق واقعی است. وقتی معاویه را از خواب بیدار می کند، غرض و مقصود مهمّی در پیش دارد و آن اینکه اگر فوتِ وقت نماز شود، چه بسا معاویه به درگاه الهی دست انابه و استغاثه دراز کند و آنوقت، اجر این تضرع خاضعانه به مراتب بیشتر از ثواب نماز خواندن باشد، از اینرو می خواهد تا معاویه به چنین منزلتی نرسد، زیرا می خواهد خود تنها شیفتهٔ خداوند باقی بماند، خود را عاشق می داند و این عشق در شریانهای او نفوذ کرده است. با این که خداوند او را نشانهٔ لعنت می کند، اما شادمان است، زیرا «عشق را همتی است که او معشوق متعالی صفت خواهد. پس هر معشوقی که در دام وصال تواند افتاد، به معشوقی نهسندد. اینجا بود که چون با ابلیس گفتند: «وان علیك لعنتی» گفت: «فبعزّتك» یعنی من خود از تو این تعزّز را دوست دارم که ترا هیچ کس دروانبود و در خور نبود. که اگر ترا چیزی در خور بودی آنگه نه کمال بودی نه عزّت»[۱۴]

هنگامی که ابلیس معاویه را از خوابِ خوش بیدار می کند. انگیزه ای فراتر از این که منشأ خیر و خوبی برای دیگران باشد، دارد. زیرا معاویه با این بیدار شدن، سودِ گرانبهای معنوی یی را از دست داده است. ابلیس برای موجّه ساختن کارِ خویش، استناد به نماز جماعتی می کند که از پی پیغمبر دولت فراز، خوانده می شود. وقتی معاویه اصرار زیادی بر کشفِ حقیقت دارد، ابلیس چنین لب به زبان می گشاید:

۲۷۶۵
از بُنِ دندان بگفتش بهرِ آن
کردمت بیدار میدان ای فلان

۲۷۶۶
تا رسی اندر جماعت در نماز
از پیِ پیغمبرِ دولت فراز

داستان نمایانندهٔ منشأ خیر و شر در عالم است. این که اگر حتّی درصدور کار خیر منشأ و مولد آن شر باشد، موجب از دست دادن چیز بهتری است، معاویه بیدار می شود، تا نماز بخواند، اما اگر بیدار هم نمی شد، ثواب بیشتری در گریه و سوز و زاری خود به درگاه الهی می داشت:

۲۷۶۷
گر نماز او وقت رفتی مر ترا
این جهان تاریك گشتی بی ضیا

۲۷۶۸
از غبین و درد رفتی اشکها
از دو چشم تو مثال مشکها

۲۷۶۹
ذوق دارد، هر کسی در طاعتی
لاجَرم نشکیبد از وی ساعتی

۲۷۷۰
آن غبین و درد بودی صد نماز
کو نماز و کو فروغ آن نیاز

● بحث دربارهٔ ابلیس در شعر تعلیمی عرفانی که مثنوی مولانا برترین و بهترین آنهاست، اگرچه ما را با نظرگاههای آنان نزدیك می کند، ولی ما را به این واقعیت می رساند که ابلیس در شعر صوفیه و عرفانی ما همواره یك مضمون بوده است که از این مضمون نیز برای دست یافتن به مفاهیم متعالی استفاده می شده است. حتّی اگر چه در جستجوهایمان با حکایتی چون

«بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است» آشنا می شویم؛ ولی این حکایت، تنها حکایتی است که ما می توانیم در سیر مطالعات خویش در شعر تعلیمی صوفیه، روبه‌رو شویم. مقصود آن که سیمای ابلیس در مثنوی معنوی جلوهٔ تازه ای ندارد و جز در یك مورد نامبرده، ابلیس همان شیطان زمینی است و مولانا به عنوان بزرگترین نمایندهٔ عرفان اسلامی ـ ایرانی در شعر، روزنه‌ی تازه‌ای در این باب جلو چشممان نگشوده است. و یك بار دیگر سخن ابتدای مقاله را تکرار می کنم که ابلیس در شعر صوفیه شکل دگرگونه همان گفتارها و اندیشه هایی است که پیش از آن در آثار منثور عارفان بنام، تجلّی کرده است.

برخی از منابع و مآخذ و مقالات که در نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است

۱. شیطان در ادبیات وادیان، محمد رسول فرهنگ خواه، تهران ۱۳۵۵

ابلیس، عباس محمود العقاد، الطبعه الثانیه، ۱۹۶۹ بیروت

حدیث ابلیس، عبدالرحمن شکری

— Shortor encyclopedia of Islam. Iblis.. P. 145, 146

— Peter J: Awn: Satan,s Tragedy and Redemption Iblis is sufi Psychology. Ey. Brill, Leiden. 1983

. شیاطین الشعرا، عبدالرزاق حمیدة، چاپ قاهرة.

. تصوف اسلامی و رابطه انسان با خدا، نیکلسون، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی.

. تصویری از ناصرخسرو، علی دشتی، بخش آدم و ابلیس (۲۳۲ ـ ۲۲۰)

۱. ابلیس و شیاطین در مدارك اسلامی، دکتر رشید عیوضی، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، بهار ۱۳۵۱ ـ سال ۲۴ /۵۱ ـ ۷۳

۲. ابلیس در کسوت حکمت و عرفان، علی دشتی، مجلهٔ یغما (دیماه ۱۳۵۲) ۲۶ / ۵۷۳

۳. ابلیس عشق می‌ورزد، علی دشتی، جشن نامه پروین ۱۳۵۴ ص ۱۷۷ تا ۱۸۷

۴. تابعه، جلال همایی؛ مجله یغما، سال سیزدهم، ۱۳۳۹ / ۶ ـ ۴۳۲.

۵. تحقیقی دربارهٔ دو واژه ابلیس و شیطان، نشریه دانشکده ادبیات تبریز س ۱۸ ش ۴ / ۱۳۴۵

۶. شبهات ابلیس، علیرضا ذکاوتی قراگزلو؛ مجله معارف دوره هفتم، شماره ۳ آذر ـ اسفند ۱۳۶۹

۷. ابلیس دورو، نصرالله پور جوادی؛ مجله معارف، دوره دوم، شماره ۱ فروردین ـ تیر ۱۳۶۴

۸. شمه‌ای از نشانی‌ها و اوصاف شیطان در دو داستان مثنوی، جواد سلماسی‌زاده، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تهران، شماره ۱۰۰ـ۹۹ شماره ۳ و ۴ سال ۲۴ مرداد ۱۳۵۸ / ص ۸۵ ـ ۷۰

۹. دایرة المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر سید کاظم موسوی بجنوردی ج ۲. مقالات: ابلیس در لغت و ادب عربی (آذرتاش آذرنوش)، ابلیس در قرآن (عباس زریاب)، ابلیس در علم کلام (سید جعفر سجادی)، ابلیس در ادب فارسی و عرفان (فتح الله مجتبائی).

توضیحات

۱. ابلیس، عباس محمودالعقاد، الطبعة الثانیه، ۱۹۶۹ بیروت. ص ۱۹۹ تا ۲۱۳

۲. همان مآخذ، ص ۱۸۳. برای آگاهی بیشتر به مقالهٔ تابعه نوشته جلال همایی، مجله یغما، سال سیزدهم، ۱۳۳۹ صص ۶ـ۴۳۲ مراجعه شود.

3.Shorter encyclopedia of Islam, P. 145,146.

۴. سخن از ابلیس اگرچه در بعضی آیات قرآن و درخطبه قاصعه (۹۲) نهج البلاغه راه پیدا کرده است و درباره آن صحبتها شده است اما ستایش و دفاع مستقیم از ابلیس ابتدا بوسیله منصور حلاج در کتاب طواسین صورت گرفته است که بخش «طاسین الازل و الالتباس» به طور اختصاصی دربارهٔ این موضوع است که حتی شیخ روزبهان بَقلی شیرازی درکتاب ارزشمند شرح شطحیات خویش به تفسیر آن پرداخته است. بعد از حلاج بلافصل باید از شهید عین‌القضات همدانی نام برد، که در دو کتاب (نامه‌ها ۲ جلد و تمهیدات) به آن پرداخته است. همچنین درکتاب سوانح‌العشاق احمد غزالی در فصل فی‌همة‌العشق به طور مختصر از این موضوع دفاع می‌شود. ازاینروست که گفتیم در شعر صوفیه ستایش از ابلیس صورت نمی گیرد جز در داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را» موجود دردفتر دوم مثنوی معنوی. و در حوزهٔ شعر روحانی صوفیه سنایی و عراقی تنها کسانی هستند که به طور مستقل به این مسأله می پردازند غزل منسوب به سنایی با مطلع زیر آغاز می شود:

با او دلم به مهر و مؤدّت یگانه بود
سیمرغ عشق را دلِ من آشیانه بود

و غزل عراقی بامطلع زیر:

ای در میان جانم گنجی نهان نهاده
بس نکته‌های معنی اندر زبان نهاده
...

۵. کلّیه شماره‌های ابیات مثنوی معنوی براساس تصحیح استاد نیکلسون می‌باشد.

۶. شرح مثنوی شریف، بدیع الزمان فروزانفر، ص ۵۶۰

۷. سرّنی، دکتر عبدالحسین زرین کوب؛ ج اول ص ۲۰۲

۸. وَ إذْ زَيَّنَ لَهُمُ الشَّيطانُ أعْمالَهُمْ وَ قالَ لاغالِبَ لَكُمُ الْيَوْمَ مِنَ النّاسِ وَ إنّي جارٌ لَكُمْ فَلَمّا تَراءَتِ الْفِئَتانِ نَكَصَ عَلى عَقِبَيْهِ وَ قالَ إنّي بَرِيءٌ مِنْكُمْ إنّي أرى مالا تَرَوْنَ إنّي أخافُ اللهَ وَ اللهُ شَديدُ الْعِقابِ. (۵۰/ انفال)

۹. عین‌القضات همدانی، تمهیدات ص ۳۴۲، همچنین به ص ۹ـ۲۲۸ رجوع شود که می گوید: ابلیس را بدربانی حضرت عزّت فروداشتند و...

۱۰. عبدالحسین زرین کوب، سرّنی ج اوّل ص ۵۰۸

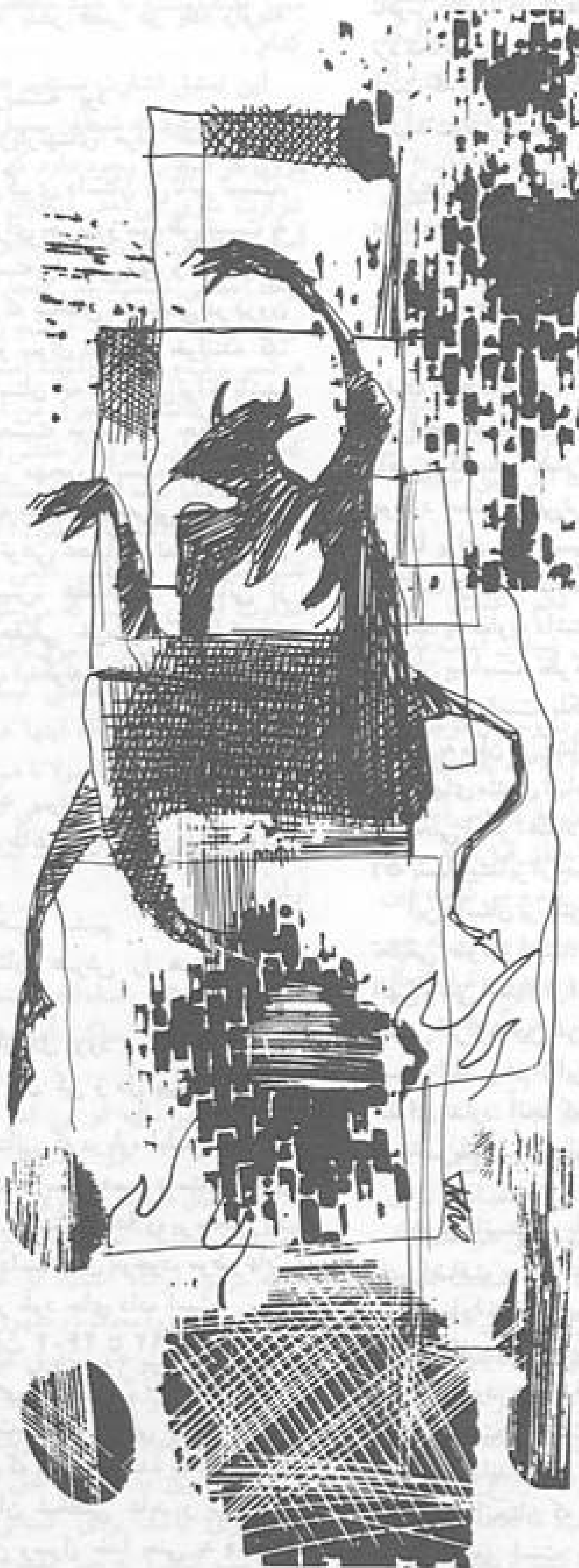
۱۱. تلبیس ابلیس ابن جوزی ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، ص ۱۱۷. چنین آمده است:

«از ابوحازم نقل است که وارد مسجد شد، ناگهان شیطان وسوسه‌اش کرد که وضو نداری بی‌وضو نماز می گزاری؛ گفت: [العین!] تو این قدر خیرخواهِ من نبودی.»

۱۲. عبدالحسین زرین کوب، سرّ نی؛ جلد اول ص ۲۸۲

۱۳. عین‌القضات همدانی، نامه‌ها؛ ج ۲/ ص ۴۱۱

۱۴. احمد غزالی، سوانح العشاق، فصل فی همة العشق / ص ۵۵ چاپ نوربخش





● «میکیس تئودور اکیس»، روایت کودکی یک یونانی است

رنج می‌برد!

● اشاره:
«میکیس تئودور اکیس» آهنگساز برجستهٔ یونانی است که شهرت وی و آثارش از مرزهای یونان گذشته و به سراسر جهان رسیده است. زندگی شخصی «تئودور اکیس» سراسر به مبارزه و مقاومت در برابر نیروهای اشغالگر و قدرتهای متجاوز، گذشته است و از این نظر تجربیات وی با بسیاری از موسیقیدانان مشهور جهان متفاوت است، و شاید به همین علت باشد که در هر یك از ساخته‌های وی نوعی روح حماسی و نیز حرفی برای گفتن وجود دارد. خوانندگان هنردوست ادبستان شاید هنوز فیلمهای «زد»، «حکومت نظامی» و «زوربای یونانی» را به خاطر داشته باشند. آهنگ متن این فیلمها و همین‌طور دهها سمفونی و اثر برجستهٔ دیگر از ساخته‌های «میکیس تئودور اکیس» است.
آنچه در زیر می‌خوانید، حاصل گفتگوی کوتاهی است با این هنرمند مشهور معاصر.

■ ابتدا از زندگی کودکیتان برایمان تعریف کنید.

□ من در ۲۹ ژوئیهٔ ۱۹۲۵ در جزیرهٔ خیوس به دنیا آمده‌ام. این جزیره روبروی دهکدهٔ مادری‌ام در زمینلار آسیای میانه واقع است، یعنی همانجایی که امروز متعلق به ترکیه است. پدرم اهل کرت بود. در نخستین جنگ بالکان داوطلبانه خدمت کرد، زخمی شد و بعد وارد خدمت دولتی شد. زمانی که ارتش یونان ازمیر را اشغال کرد، او به شهر کوچك بورلد انتقال یافت و در همانجا با مادرم آشنا شد. مادرم عضو خانواده‌ای فقیر بود، پدرش زمستانها کشاورزی می‌کرد و تابستانها ماهیگیری. برادرش که آدم تحصیلکرده‌ای بود بعدها در وزارت اقتصاد به مدیریت رسید. بنابراین خانوادهٔ من جزو طبقهٔ متوسط فرودست در خدمت دولت بودند که به فرزندانشان نوعی حس انضباط را القا کردند.
من پس از شکست نظامی یونان در جنگی که بعد از انقلاب آتاتورک پیش آمد به دنیا آمده‌ام. آن شکست برای کشور ما خیلی سنگین بود. فکر می‌کنم که یونان با از دست دادن ایونیا روحیهٔ خود را هم از دست داد. یونان و ترکیه در سراسر تاریخشان با هم در جنگ بوده‌اند. نخستین انقلاب ملی یونان علیه عثمانیها در سال ۱۸۲۱ روی داد و جزیرهٔ کرت تا سال ۱۹۱۲ تحت سلطهٔ ترکیه باقی ماند.
بیشتر خویشان پدری و مادری من در این کشمکشهای میان دو کشور کشته و قربانی شدند. پدرم همیشه می‌گفت ما دو خانواده به اندازهٔ یك رودخانه خون دادیم. به این ترتیب من در فضایی سرشار از داستانهای میهن‌پرستانه و آوازهای انقلابی مشهور به رزیتکا بزرگ شدم که تأثیر زیادی بر من گذاشتند.

■ ولی با این همه از دوران کودکی‌تان خاطرات خوشی دارید.

□ بله. ما یك خانهٔ بزرگ شهرستانی داشتیم و دور و اطرافمان پر از عمه و خاله و دایی و عمو بود. همین خانه محل زندگی و منبع الهام تئوفیلوس، نقاش معروف ما بود. زندگی در میان آن همه درخت زیتون و مرکبات و گل در نزدیکی دریا خیلی شگفت‌انگیز بود. قایقی را به یاد می‌آورم که هفته‌ای دو بار به دریا می‌رفت. تأثیری که آن قایق سفید و دریای آبی رنگ روی من گذاشته مثل اثر زخمی که روی پوست بماند، نشانی جاودانه از یك لحظهٔ شادمانی است. فکر می‌کنم در هر آنچه ساخته‌ام، کوشیده‌ام آن زیبایی را جان دوباره بدهم و آن تصویرهایی را باز بیافرینم که چون یك رؤیای کودکی در حافظه‌ام حك شده است.
شبهایی را نیز به یاد دارم که در کنار پدرم روی زمین دراز می‌کشیدیم و به ستاره‌ها خیره می‌شدیم. او چیزهای زیادی در بارهٔ ستارگان می‌دانست و برایمان از نام و تاریخ هر کدام تعریف می‌کرد و مرا وادار می‌ساخت تا آنها را با نگاهم دنبال کنم.
ـ یکی دیگر از آن خاطره‌های دوران کودکی که بر من اثری ماندگار گذاشته مربوط به عمویم است. او پیش از آنکه کنسول اسکندریه بشود به دهکده بازگشت تا ازدواج کند و در همان زمان برای من یك گرامافون هدیه آورد با تعدادی صفحه از موسیقی سنتی یونان و موسیقی همه‌پسند و جاز که آن روزها در اوج محبوبیتش بود. آن موقع فقط چهار سالم بود و تازه داشتم موسیقی را کشف می‌کردم! شبها بزرگترها دور هم جمع می‌شدند و جوانها چارلستون و فوکستروت می‌رقصیدند و مرا مأمور گرامافون می‌کردند. لحظاتی شبیه به آنها در سراسر زندگیم معنایی عمیق پیدا کرد!
عمویم یك مجموعه از آریاهای اپرایی هم به من داد که تا مدتها مرا از اپرا ترساند. فکر می‌کنم که

علتش شاید این باشد که برای کودکی به آن سن و سال در آن صداهای معروف تنور و خوانندگان زن چیزی هراس‌انگیز وجود داشت. شصت سالگی را پشت سر گذاشته بودم که تصمیم گرفتم به سراغ اپرا بروم. موسیقی که من در دوران کودکیم از آن گرامافون شنیدم در پرورش ذوق و پسند دوران طولانی بعدیم سهم فراوانی داشت.

■ **شما چه جور کودکی بودید؟**

□ فکرهای عجیب و غریبی به سرم می‌زد. می‌خواستم مثل پرنده‌ها پرواز کنم یك بار از درختی بالا رفتم و به هوا پریدم و گردنم را تقریباً شکستم. بعد دوباره همان کار را کردم، چون مطمئن بودم که می‌توانم پرواز کنم. روزی خواستم از بالای یك دیوار سه متری بپرم، برای اینکه فکر می‌کردم که می‌توانم تا آن پایین ساحل پرواز کنم. داشتم می‌پریدم که پدر بزرگم یکباره پیدایش شد و مرا میان زمین و آسمان گرفت. من روی کول او افتادم و او توازنش را از دست داد. در نتیجه مچ دست من و پای پیرمرد شکست. همهٔ دور و اطرافیها به وحشت افتاده بودند. اما همه به فکر مچ دست من بودند و کسی توجهی به پدر بزرگم نداشت. او خیلی اوقاتش تلخ شد و شروع کرد به غذا نخوردن. این موضوع به اضافهٔ دردهای شکستن پایش عاقبت سلامت او را به خطر انداخت و کمی بعد درگذشت. آن اولین باری بود که من مرده می‌دیدم و اصلاً نمی‌فهمیدم که مرگ یعنی چه.

■ **کار موسیقی را چگونه شروع کردید؟**

□ دوران ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ در یونان خیلی بحرانی بود. حکومتی پس از حکومتی دیگر، که معنایش آن بود که کارمندان دولت زندگی راحتی نداشتند. پدرم اهل کرت و طبعاً یك لیبرال و هوادار ونزلوس بود. او نه فقط محبوب پدرم که در واقع خویشاوندش هم بود. وقتی او نخست‌وزیر شد، پدرم به نیابت حکومت اپیروس رسید. آن منطقه خیلی فقیر و عقب‌افتاده بود و بچه‌هایش کثیف و پابرهنه بودند. من تنها بچه‌ای بودم که کفش داشتم و از این جهت خجالت می‌کشیدم و غالباً کفشهایم را درمی‌آوردم. بعد از عزل ونزلوس پدرم به مقامی پایین‌تر با درآمدی به مراتب کمتر در کفالونیا منصوب شد که برای ما دوران سختی بود.

فضای فرهنگی کفالونیا در قیاس با اپیروس به کلی متفاوت بود. این جزیره هرگز تحت اشغال عثمانیها در نیامده بود و تأثیر ونیزیها و بعد بریتانیاییها را می‌شد حتی در شیوهٔ سخن گفتن مردم هم دید. موسیقی رایج جزیره بیشتر سبك غربی داشت. در آنجا بود که من برای نخستین بار به یك ارکستر فیلارمونیك گوش کردم. این ارکستر معمولاً در میدان اصلی برنامه اجرا می‌کرد و هرگاه که به آنجا می‌رفتم مسحور و از خود بیخود می‌شدم. بیشتر تحت تأثیر رهبر ارکستر قرار می‌گرفتم. یك بار از مادرم پرسیدم که او چه کار می‌کند، مادرم جواب داد «رنج می‌کشد».

هنوز در دورهٔ دبستان بودم که سراسقف کفالونیا به کلاس ما آمد و از بچه‌ها خواست تك تك سرود ملی ما را بخوانند تا بداند که صداهای ما در چه وضعی است. پس از آن بیست نفر از میانمان انتخاب شدند تا در کلیسای کوچك محلی آواز بخوانند. آن آوازهای مذهبی خیلی زیبا و قدیمی بود ـ دو تا از آنها مقامی (مودال) بودند و یکی پرده‌ای (تونال) بود. من برای آنکه بتوانم آنها را بشنوم به گروه همسرایان کلیسا پیوستم. حدود ده سال پیش، آن سه آواز مذهبی را به یاد همان دورانی که هرگز فراموشش نخواهم کرد، در سومین سمفونی‌ام گنجاندم.

بعد از کفالونیا ما را به پاتراس فرستادند که شهری نسبتاً مرفه‌تر بود، اما شهر خیلی زیبایی نبود. در آن شهر مقداری کتاب خریدیم و با مطالعهٔ آنها دریافتم که نت یعنی چه. پدرم برایم توضیح داد که موسیقی را چگونه می‌نویسند و نخستین درسم را داد. در مدرسه یك گروه کر خیلی خوب داشتیم که رهبرش معلمی بود که ویلن را خوب می‌نواخت. ما هر روز صبح قطعه‌ای از هایدن را می‌خواندیم که یك تکه آواز تنها داشت و من می‌بایست خوب می‌خواندم، چون معلم ما مرتب کسانی را دعوت می‌کرد تا به آواز ما گوش کنند. روزی معلممان یك ویلن به من داد که آن را خریدیم. بعد وارد مدرسهٔ موسیقی پاتراس شدم، اما معلم ویلن ما هر دفعه که من نتی را غلط می‌نواختم مرا می‌زد. این بود که مدرسه را ترك کردم تا موسیقی را پیش خودم یاد بگیرم. در نتیجه زمانی که حدود دوازده سال داشتم نخستین آوازهایم را روی چند شعر کلاسیك که از کتابهای درسی‌مان گرفته بودم ساختم. ملودیهای آن آوازها خیلی زیبا بود، شاید زیباترین ملودیهایی باشند که تا به حال نوشته‌ام. آنها در مجموع حدود هفتادتا هستند که خیال دارم چاپشان کنم. آنها را به بچه‌های مدرسه تقدیم خواهم کرد؛ چون متعلق به زمانی هستند که خودم بچه مدرسه‌ای بودم.

بعد، از پاتراس به شهر فقیرتری در جنوب رفتیم. آن زمان تابستان بود و بعدازظهرها همهٔ اهالی برای گردش به میدان اصلی شهر می‌آمدند. من خیلی دراز و لاغر بودم و مردم به هیکل لندوك من چنان نگاه می‌کردند که انگار موجودی عجیب و غریبم. عاقبت خودم را در خانه حبس کردم که نتیجه‌اش پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در موسیقی بود. و تعداد زیادی آواز با ویلن خودم می‌ساختم. آن آوازها را به مادرم که صدای خوشی داشت یاد می‌دادم و او خوب می‌خواند. شبها پس از شام وقتی پدرم می‌پرسید در طول روز چه کرده‌ایم ما آوازهایمان را برایش می‌خواندیم. او هم کم‌کم شروع کرد به خواندن و بعد برادرم هم به ما پیوست، تا اینکه یك کوارتت خانوادگی تشکیل دادیم که با گیتار یا ویلن همراهی می‌شد، گاهی خودم هم آواز می‌خواندم. پدرم کم‌کم دوستانش را برای شنیدن دعوت کرد، همینطور رؤسا و نایب رئیسها و خلاصه تمام کارمندان دولتی آن شهر کوچك. ظاهراً کارم درآمده بود، چون هر شب مجبور بودم کنسرتی را برای مهمانان پدرم ترتیب بدهم.

سال بعد باز هم شهرمان را عوض کردیم. من دیگر تا حدی روی پای خودم بند بودم و اوقاتم را به مطالعه می‌گذراندم. پدرم یك کتابخانه با بیش از ۱۶۰۰ جلد کتاب داشت که آن را هرجا که می‌رفتیم با خود می‌بردیم.

سپس در تریپولیس شروع به فراگیری هارمونی و نواختن پیانو کردم. آن قدر پولدار نبودیم که بتوانیم پیانو بخریم. در تمام شهر فقط سه تا پیانو بود. من تمرینهایم را به وسیلهٔ پیانوی امریکایی ثروتمندی انجام می‌دادم که یکشنبه صبحها، وقتی همه به کلیسا می‌رفتند، به من اجازه می‌داد به خانه‌اش بروم. اما مجبور بودم به مجرد برگشتن او تمرینهایم را متوقف کنم. درآن هنگام برای نخستین بار نسبت به آدمهای ثروتمندی که می‌توانند پیانو بخرند ولی از آن استفاده‌ای نمی‌کنند احساس نفرت کردم، و این در حالی بود که خودم به شدت به یك پیانو نیاز داشتم ولی از آن محروم بودم. اگر من مارکسیست شدم، صرفاً به خاطر همان پیانو بود که در نظرم مظهر بیداد اجتماعی بود. عاقبت یك ارگ کوچك کرایه کردم که خیلی به دردم خورد. اما همهٔ این موانع به من یاد داد که موسیقی را از روی حافظه و بدون استفاده از ساز بنویسم برای همین بود که بعد در زندان و تبعید توانستم به آهنگسازیم ادامه دهم.

■ **کجا و چه زمانی تصمیم گرفتید که تمام وقت به موسیقی بپردازید؟**

□ در تریپولیس، در منطقهٔ پلوپونز، که منطقه‌ای فقیرنشین بود و زندگی کردن در آن سخت. خیلی از مردم آنجا به ایالات متحده مهاجرت می‌کردند یا می‌رفتند تا بخت خود را در آتن بیازمایند. من تصمیم گرفتم که موسیقیدان شوم. گرچه در ریاضیات بدك نبودم و از کارهای ذهنی خوشم می‌آمد. پدر و مادر و معلم ریاضیاتم امیدوار بودند که من دنبال حرفه‌ای نان و آب‌دار مثل معماری بروم. اما من رفتم دنبال مطالعهٔ آهنگسازی و موسیقی کلاسیك. زمانی که با شخصی آشنا شدم که یك پیانو داشت و قطعاتی از شومان و بتهوون را می‌زد، شروع کردم به ساختن قطعاتی برای پیانو. ماکنسرتهایی می‌دادیم که شهروندان مهم را به آنها دعوت می‌کردیم. این در زمان اشغال بود، در زمانی که تنها سرگرمیهای ما شعر و فلسفه بود. ما آثار نویسندگان کلاسیك مثل ارسطو، افلاطون و هومر را به زبان یونانی امروز ترجمه می‌کردیم. یك سینما هم بود که فقط فیلمهای آلمانی را نشان می‌داد، گرچه گاهی هم به عوض فیلمهای نظامی و تبلیغاتی شانس دیدن فیلمهای موزیکال عالی را پیدا می‌کردیم. مثلاً فیلمهای آلمانیی دیدم که با فینال سمفونی نهم بتهوون تمام می‌شد. که اثری مسحور کننده رویم داشت، تا حدی که واقعاً بیمار شدم و تب کردم. دست آخر، به پدر و معلم ریاضی‌ام گفتم که من فقط به موسیقی علاقه دارم و بس.

در سال ۱۹۴۲ پدرم به دیدن مدیر کنسرواتوار آتن رفت تا دربارهٔ کار موسیقی من با او صحبت کند. مدیر کنسرواتوار خواست مرا ببیند. به خانه‌اش رفتم و او در آنجا نوازندگی پیانوی مرا دید. نتیجه‌اش یك بورس کنسرواتوار بود که از سال ۱۹۴۳ شروع می‌شد. اما در آن روزگار من ره صدساله را یکشبه می‌رفتم. پیش از آن مرحلهٔ مهمتری را در زندگی می‌بایست پشت سر می‌گذاشتم. پیوستن به نهضت مقاومت و کشف مارکسیسم.

دوران جنگ بود و ما عمیقاً مذهبی بودیم و پای‌بند به اجرای وظایف دینی، عشق به مسیح، امید به رحمت عیسوی و احساسات مذهبی به هنگام رویارویی ما با خشونت دوروبرمان و زشتی و ناهنجاری آن دوران، نیاز معنوی ما را واقعاً پاسخ می‌داد. خواندن انجیل به خودی خود شکلی از مقاومت بود، اما کفاف ما را نمی‌داد. باید کاری می‌کردیم. باید واکنشی نشان می‌دادیم. در ۲۵ مارس ۱۹۴۲ تظاهراتی علیه ایتالیاییها در تریپولیس راه انداختیم. در جبههٔ رهایی بخش ملی، که در آتن پا گرفت و الهام گرفته از



کمونیسم بود نمایندگانی را به کمک ما فرستاد. طی تظاهرات به محاصرهٔ ایتالیاییها در آمدیم. من هم درگیر شدم و ظاهراً یك افسر ایتالیایی را زدم. من دوشادوش تظاهرکنندگان دیگر دستگیر شدم و کتك خوردم و به قرارگاهی انتقال یافتم، به جایی که همه تحت شکنجه قرار گرفتیم تا نام رهبرانمان را افشا کنیم. بعد من به زندان افتادم و در همانجا با نخستین مبارزان جنبش مقاومت که همه کمونیست بودند، آشنا شدم. من در آن زمان عضو جنبش جوانان ناسیونالیست بودم که بنیانگذار آن متاگزاس بود و ما همگی از کمونیسم نفرت داشتیم. این کلمه برای من تداعی کنندهٔ یك هیولای نفرت‌انگیز بود. اما وقتی با آن مردم هم‌سخن شدم و دریافتم که آنها نخستین کسانی بودند که در مقابل نیروهای اشغالگر قیام کردند، به فکر فرو رفتم. زمانی که از زندان بیرون آمدم به جنبش مقاومت پیوستم.

تشکیل نخستین هستهٔ مقاومت در مدرسه به عهدهٔ من گذاشته شد. من مجبور بودم اندیشه‌های خود را تشریح کنم و برای پیشنهادهایم توجیهی ارائه دهم. بنابراین مجبور شدم دربارهٔ مارکسیسم مطالعه کنم و خود را به ایدئولوژیی مجهز سازم که می‌خواستیم به واسطهٔ آن با دشمن بجنگیم.

■ **آیا این یك دگرگونی ناگهانی در شیوهٔ برخورد شما نبود؟ چون تا پیش از آن تنها علاقهٔ شما به موسیقی بود. اما بعد یکباره عضوی از آن جنبش مقاومت سیاسی شدید؟**

□ نه، آن دگرگونی چندان هم ناگهانی نبود. درست است که من هنوز به موسیقی علاقه داشتم، اما احساسات عمیق میهن‌پرستانه‌ای ما را برانگیخته بود. دوران اشغال برایمان عذاب‌آور بود. کشور ما میان آلمانیها، ایتالیاییها و بلغارها تقسیم شده بود. همه جا سخن از شکنجه بود و تمام مردم گرفتار قحطی. آلمانیها چهار ماه آتن را در محاصره گرفتند و در این مدت ۳۰۰ هزار نفر از گرسنگی مردند. خانوادهٔ من همیشه میهن‌پرست بوده‌اند و بنابراین طبیعی بود که می‌بایست به جنبش مقاومت می‌پیوستم.

در آن دوران من یك کنسرت همگانی دادم که افسران ایتالیایی هم در آن حضور داشتند و از اینکه موسیقیدان و آهنگساز جوانی را در مقابل خود دیدند شگفت‌زده شدند. از آن پس در میان مقامات اشغالگر شهرتی به هم زدم، چون تریپولیس شهر کوچکی بود و همه یکدیگر را می‌شناختند. فرماندهٔ پادگان ایتالیاییها سرهنگ هراس‌انگیزی بود که افراط کاریهایش رعشهٔ مرگ براندام ما می‌انداخت. یك شب موقعی که مردم در میدان اصلی، مشغول گردش معمولشان بودند، او ناگهان به طرف من آمد و دست روی شانه‌ام گذاشت و شروع کرد به خواندن Ladonna é mobile! و مردم با تعجب به ما نگاه کردند. بعد ناگهان حالتش تغییر کرد و مرا تا بیمارستانی که برای اقامت سربازان ایتالیایی مصادره شده بود، هل داد و بازرسی‌ام کرد. اما چون چیزی با خودم نداشتم، سرهنگ دستور داد فردا صبح خودم را به دفترش معرفی کنم. وقتی فردا به دفترش رفتم از جابرخاست و به من سلام نظامی داد و گفت: «من عاشق وطنپرستها هستم و از کمونیستها نفرت دارم!» بعد به من گفت که قرار است روز بعد ایتالیاییها از شهر بروند و آن را به آلمانیها واگذار کنند و فهرست بیست نفر از مبارزان جنبش مقاومت را خواسته‌اند تا اعدامشان کنند. بنابراین و برای نجات جان من مجبور است مرا دستگیر کند و به آتن بفرستد! بدین گونه بود که آنجا را به قصد آتن ترك گفتم. چند روز بعد آن سرهنگ در جنگ کشته شد.

در سال ۱۹۴۴ گشتاپو مرا دستگیر کرد. بعد آلمانیها از کشور رفتند و فضای نفس کشیدنی فراهم آمد که جبههٔ کمونیستی میهن‌پرستان از آن استفاده کرد. پس از آن بریتانیاییها آمدند که تا مدتی از تشکیل یك حکومت وحدت ملی به رهبری پاپاندرو حمایت می‌کردند، اما به زودی با کمونیستها درافتادند.

پاپاندرو بر سر دوراهی گیر افتاده بود و عاقبت استعفا داد و ما به آن مناسبت تظاهراتی را در آتن علیه بریتانیاییها راه انداختیم که طی آن پلیس هفتادنفر از تظاهرکنندگان را در میدان کونستیتیسیون به قتل رساند. پارتیزانها یکپارچه علیه بریتانیاییها که مسلح به سلاحهای سنگین بودند قیام کردند. حزب کمونیست نمی‌خواست مبارزان کارکشته‌اش را در خط مقدم قرار دهد و آنها را از آتن خارج کرد. در عوض ما ذخیره‌ها را که روزها دانش‌آموز بودیم و پس از جلسات درس سرباز، به میدان فرستاد. ما توانستیم به مدت سی‌وسه روز مقاومت کنیم و پس از آن بریتانیا تمام کشور را اشغال کرد.

حزب کمونیست که هنوز کاملاً قدرتمند بود تا دو سال به سازماندهی تظاهرات خیابانی ادامه داد. بعد کمونیستها در دام واکنش نشان دادن علیه تحریکات افتادند و جنگ داخلی درگرفت. ارتشی جوان مرکب از هفتادهزار مبارز، از جمله پانزده‌هزارزن، دست به کار شد. آن ارتش نیروی کارآزموده‌ای که به کمك کشورهای اروپای شرقی سازمان یافته بود. قدرت‌نمایی‌اش ناسیونالیستها را شگفت‌زده کرد و موفق شد تقریباً بر سراسر یونان تسلط پیدا کند! بعد امریکاییها با تجهیزات جنگی کامل از راه رسیدند، ارتش ملی را بازسازی کردند و امکانات و تجهیزاتی استثنایی را در اختیارش قرار دادند. آنها به تعقیب پارتیزانها پرداختند، دست به بازداشتهای جمعی زدند و تمام افراد دهکده‌ها را به جزایر خالی از سکنه تبعید کردند. در چنین احوالی یوگسلاوی مرزهایش را به روی پارتیزانهای فراری بست و آنها ناگزیر شدند به آلبانی، چك‌واسلواکی، بلغارستان، رومانی و حتی اتحاد شوروی پناهنده شوند.

من نخستین بار در ۱۹۴۷ دستگیر شدم. بعد تغییری در حکومت پیش آمد و مورد عفو قرار گرفتم. به آتن بازگشتم و بلافاصله مجبور شدم مخفی شوم. اما دوباره دستگیر و به جزیرهٔ ایکاریا تبعید شدم، و در آنجا با زندانیهای سیاسی دیگر به بازداشتگاه ماکرونیسوس افتادم. مرا به یك واحد نظامی بردند و چندین روز شکنجه کردند تا کارم به بیمارستان کشید، و بعد بار دیگر به ماکرونیسوس بازگردانده شدم. در پایان جنگ از من شبحی باقی مانده بود که روی چوب زیربغل راه می‌رفت.

■ **با این همه در تمام آن روزگار پرمشقت به آهنگسازی ادامه دادید؟**

□ فکر می‌کنم در آن سالهای سخت بود که من مهمترین کارهایم را ساختم. علاوه بر اینها نت آثار آهنگسازان بزرگ کلاسیك را دوباره نوشتم و به دقت از سر تا ته مطالعه کردم. به این ترتیب بود که نه سمفونی بتهوون را توانستم تحلیل کنم. فکر نمی‌کنم تا به حال کسی آثاری چنین جامع و کامل ساخته باشد. ساخته‌های خودم در ماکرونیسوس همه توقیف شد، ولی من آنها را به حافظه سپردم و بعدها توانستم آنها را بازسازی کنم.

در سال ۱۹۴۹ توانستم به دهکدهٔ پدریم در کرت باز گردم. تجربهٔ دهشت‌انگیزی بود: تمام عموزاده‌هایم که در ارتش ملی بودند همه در آنجا حضور داشتند و همه مجروح بودند. بعضی از آنها دستها یا پاهایشان قطع شده بود. ما همه وابسته به یك خانواده بودیم. اما همه به جان یکدیگر افتادیم و دست آخر همه بازنده شدیم. آن درسی بود که هرگز از یاد نخواهم برد. آن درس، به یك معنا، نقطهٔ پایان دوران کودکی من بود. ■■

○ به نقل از «پیام یونسکو» شمارهٔ ۲۶۶ و ۲۶۷



ارتفاع متوسط امواج در آبهای بی حفاظ

● آن تیلر

● ترجمه: اسدالله امرایی

تازه آفتاب زده بود که بیدارش کرد و لباسهایش را پوشاند. نازش را کشید و برد سر میز نشاند و مختصر خوراکی را به زور به او خوراند اما، نمی خورد و شلتاق می انداخت. انگار می دانست امروز خبری است. لبه قاشق را به لبهای او فشرد صدای دندانهایش را که به قاشق خورد شنید. بچه، چشم به گوشه اتاق دوخته بود. بچه تپل و چشم آبی بود، موهای طلایی اش به خود او رفته بود. مثل همه بچه‌های نه ساله دیگر پیراهن راه راه و شلوار جین به تن داشت؛ اما پیراهنش خیلی تمیز و شلوارش خیلی آبی بود. صاف و بی چین و چروك. تا آخر هم همانطور می‌ماند تا دیگر به تنش نیاید. صورتش بزرگتر از سنش نشان می‌داد خسته و کوفته و پرچین به نظر می‌آمد گرچه آن هم مثل شلوار جینش چندان مورد استفاده قرار نمی گرفت. او بندرت حالت چهره اش بر می گشت.

بت او را روی صندلی گذاشت ورفت تا رختخوابش را مرتب کند. سایبان را که زرد شده بود بالا کشید، یکی دو قاشق را در دستشویی آب گرفت و تکه پاره‌های مجله و روزنامه را که بچه دیشب پاره کرده بود جمع کرد. خانه‌اش اتاق اجاره‌ای درب و داغان یکی از خانه‌های عهد بوق بود که هر آن امکان داشت سقف آن بریزد. از در و دیوارش هم که چه بگوییم، تمیز کردن ظاهر ساختمان کار حضرت فیل بود. آدم همیشه حس می کرد که چقدر در این خانه آمده اند و رفته اند. درست مثل کاغذ دیواری قهوه ای درب و داغانی که بچه اش از کنار تخت پاره کرده بود و لایه های زیرین آن را نشان می‌داد.

سرپایی های پاشنه تخت را به پا کرد و بی هوا جلو لباس رنگ و رورفته بافتنی اش را با دست صاف کرد. باید دستی به سر و وضع لباس می کشید. شانه هایش مثل توبره شده بود. امروز حس غریبی داشت. هر کاری می خواست بکند همان حس غریب و سرد در هوا بود. دست دراز کرد و پالتویش را برداشت و پوشید و روسری آبی را به سر کرد. سر میز رفت و پالتوش را مرتب کرد و گفت: «آرنولد جان! می خواهیم بیرون برویم.» آرنولد همچنان چشم به گوشه سقف داشت. اما حالت نگاهش که برگشت فهمید که او شنیده.

دست دراز کرد و ژاکت مخمل کبریتی کلاهدار او را بیرون کشید. نصف دستمزد هفتگی اش آب خورده بود. تازه آرنولد آن را نمی‌پسندید. همیشه ژاکت قدیمی اش را که حالا به تنش نمی آمد، می خواست. کت قرمز کوچولویی که دیگر کوچك شده بود. وقتی به طرف اورفت، آه و ناله و فس و فوس اش شروع شد و سرش را تکان داد. باید به زور ژاکت را تنش می کرد. به رغم جثه کوچکش قوی و پر زور بود، تا چند وقت دیگر لابد زورش به او نمی‌رسید. از دستش در رفت و به تختخواب پناه برد. ژاکت را تنش کرده بود فقط مانده بود دکمه هایش را بیندازد. یقه اش چپ بود. با این وضع قیافه اش واقعی تر می نمود. همیشه از دیدن اینکه لباس ها به تنش زار می‌زد، دلخور بود. اصلا توجهی به دکمه ها و بندهایی که با آن دقت و زحمت جا می انداخت و او را مثل عروسك مرتب می کرد نداشت.

آخرین نگاه را به اطراف انداخت. می خواست خیالش تخت باشد که اجاق برقی خاموش است. کیف دستی کوچکش و چمدان آرنولد را برداشت و گفت: «آرنولد پاشو برویم.»

آرنولد آمد. پاکشان و لخ‌لخ کنان. چمدان را با بدبینی برانداز کرد. اما فقط برای آنکه تازه بود بدگمانی او را می انگیخت. هیچ معنی و مفهومی را به ذهن او نمی‌آورد. گفت: «گوش کن عزیزم. این مال توست. می بینی؟ این مال آرنولد است با هم سوار قطار می شویم.»

اما در صدایش رنگی از دروغ بود. آرنولد فوراً آن را گرفت. در را که قفل می کرد گردنش را تاباند و هراس خورده او را نگاه کرد. این روزها به کوچکترین ناملایمتی از کوره در می‌رفت. گرچه این موضوع را

هنوز متوجه نشده بود. سرش گرم بررسی های ابلهانه گوشه و کنار راهرو و چشم دراندن در آینه قاب چوبی دم در بود. انگار آن را برای اولین بار می‌دید. شانه اش را فشرد و گفت: «آرنولد بیا برویم».

دوتایی آهسته از پله‌ها پایین رفتند از نرده‌های چوبی چرب و چیلی گرفتند و راه افتادند. چمدان به قلم پایش می‌خورد. دم ورودی ساختمان خانم پاکت پیر منتظر آنها بود. پیرزن پت و پهن با لباس مشکی کرپ و کفش طبی دم در ایستاده بود. یك کیسه پلاستیکی شیرینی روغنی به او داد. آرنولد جانش برای آن شکلاتها در می‌رفت. اشك در چشمانش حلقه زد و با صدایی لرزان گفت: «آرنولد عزیزم بیا بگیر.» لابد از رفتن او احساس عذاب وجدان می‌کرد. ولی او که تمام مدت از جان مایه گذاشته و از او مراقبت کرده بود. فقط این اواخر که قوی و گردن کلفت شده بود، نمی‌توانست او را جمع و جور کند و کنار کشید. بت، دلش می‌خواست آرنولد به پیرزن علامتی بدهد، سرخم کند، خرخر همیشگی اش را درآورد و یا به آرامی شیرینی های روغنی را بگیرد. اما او زیادی ذوق کرد و با سر به طرف در دوید. اما بت خودش شیرینی ها را گرفت و گفت: «قربان دستتان! خانم پاکت. بعداً می‌خورد و کیف می‌کند.»

خانم پاکت در فشار یکباره گریه ترکید و دستانش را به نشانه استیصال تکان داد. بختشان گفته بود رسیده و نرسیده اتوبوس گیرشان آمد. لابد گمان می کرد که با مادر سر کار او می‌رود. روی همین حساب وقتی به علامت سرخ و طلایی کارخانه کرسگ رسید به جنب و جوش افتاد و خواست بلند شود. مادر گفت: «نه عزیزم پیاده نمی شویم.» او را گرفت و نشاند. روی صندلی کنار مادر لم داد و دستش را به دست مادر سپرد. دستانی کوچك داشت، انگشتانش یخ کرده بود و ناخنهایش نرم و صاف بود.

در ایستگاه راه‌آهن بلیت خرید و بعد بسته‌ای آدامس نعناعی گرفت. آرنولد با دهان به سقف گنبدی عظیم ایستگاه خیره شد و دستهایش آویخته بود. مردم به او خیره می‌شدند. مادر دلش می‌خواست به صورتشان خنج بکشد. یقه اش را درست کرد و او را راه انداخت و گفت: «راه بیفت عزیزم!»

تا آن موقع سوار قطار نشده بود به همین دلیل کولی بازی درمی‌آورد و بالا و پایین می‌پرید. روی صندلی می‌جست و خدنگ می‌شد و گردن می‌کشید که مرد جلویی را ببیند. مرتب، جا سیگاری را باز می‌کرد و می‌بست. قطار که راه افتاد هول کرد و به آستین مادرش آویخت. بت گفت: «نترس عزیزم قطار است. ما به سفر می‌رویم.» یك تکه آدامس درآورد و جلد آن را باز کرد و به آرنولد داد. آرنولد از آدامس خوشش می‌آمد. مادر که از او چشم می‌گرفت قورتش می‌داد و همین او را نگران می‌کرد. چون شنیده بود که سنگ کلیه می‌آورد. حسنش این بود که سرگرمش می‌کرد. به موهای سرش چشم دوخت. از لابلای موهای طلایی کوتاهش که برای راحتی کار همیشه کوتاه نگه می‌داشتند جمجمه او را که تکان می‌خورد نگاه کرد. پوست صورتش چنان لطیف و نازك بود که حرکت خون را در رگهایش می‌دید.

قطار که سرعت گرفت آرام‌تر شد. بعد از مدتی سرش را به شانه مادر تکیه داد و دستهایش را روی زانو گذاشت. پلکهای پف کرده اش را که روی هم می‌افتاد و سنگین و سنگین‌تر می‌شد تماشا می‌کرد. دو پلك مهتابی که فرو می‌افتاد و هر وقت او می‌خواست خواب ورخوت را کنار می‌زد باز می‌شد. هیچ وقت خواب آرامی نداشت. نه حالا و نه وقتی که بچه بود. حتی پیش از آنکه پی به عیب بچه ببرند از چرتهای سبك و آشفته او تعجب می‌کردند. دستان ظریف و کوچکش، مشت می‌شد و با تکان عصبی باز می‌شد. خواب که می‌رفت ناله‌های غریبی سر می‌داد. اوری می‌گفت مثل خوره به اعصابم چنگ می‌اندازد. بعد از مشورت با دکتر اوری کاری به کار آرنولد نداشت. فقط از تخت او فاصله می‌گرفت و مثل مات شده‌ها و مریض ها دور تخت می‌گشت. یکی دو هفته بعد رفت و دیگر برنگشت. از رفتن او تعجبی نکرد. او را شناخته بود و می‌دانست چه حسی دارد. گاه خودش را مقصر می‌دانست گاه او را. آخر چنین بلایی که بی خود و بی جهت سر کسی نمی‌آید.

لحظاتی بود که می‌نشست ودر بدن چهار شانه و تنومند شوهرش زن بیماری را تجسم می‌کرد. آن را درست مثل لوبیای سیاه کوچکی می‌دید. همه اش تقصیر او بود. اما بعضی وقتها عیب را در خود هم می‌جست، به هر حال طبیعی بود و او هم کاری از دستش بر نمی‌آمد. درست مثل بقیه مردم. بعد از آن هم از ازدواج خودشان می‌نالید. ازدواجی در سنین پایین و برخلاف میل پدر و مادرشان. او که فقط می‌خواست هر طور شده از شر خانه رها شود. حالا یادش نمی‌آمد چرا می‌خواست از خانه بیرون بزند. مگر خانه چه عیب و ایرادی داشت؟ به یاد تریلر سبز فکسنی شان که کنار راسته ذغال سازان در نزدیکی جنگل نارون سالت اسپری ایالت مری لند می‌گذاشتند، افتاد. حالا بعد از گذشت این همه سال که پدر و مادر هر دو از دنیا رفته بودند و تریلر لابد پوسیده و اوراق شده و سالت اسپری را هم اگر ببینی اصلاً به فکرت نمی‌رسد که همان شهری است که قبلاً دیده بودی، گذشته خود را باصفاتر و دلگشاتر می‌دید. چشمهایش را بست آسمان کبود بی انتهای را در نظر آورد. همه چیز را دریا تعیین می‌کرد. پدر که با قایق ماهیگیری توریستها را به گردش می‌برد بدون پیش بینی‌های دریایی باد، موج، هشدارهای ایمنی برای قایقهای سبك ارتفاع متوسط موج در آبهای باز، لنگر نمی‌کشید. جانش در می‌رفت برای ماهی گیری. هر وقت فرصتی پیدا می‌کرد تنی به آب می‌زد و چه کیفی می‌کرد. به او هم یاد می‌داد اما فایده‌ای نداشت. عیب کار در امواج بزرگ بود، چشمش که به آنها می‌افتاد دندانهایش کلید می‌شد و مثل میّت خشکش می‌زد تا موج او را بکوبد. انگار بی‌حرکت ماندن حسن بود. راست قضیه این بود که اصلاً سر در نمی‌آورد. پدرش فکر می‌کرد که او ترسیده است، اما اصلا این طور نبود.

با اوری خلاف میل آنها ازدواج کرد، از همان موقع هم چوبش را خورد. همیشه ناراحت بود، ناراحت اینکه آنقدر از خانه و خانواده دور می‌شد، بدتر از آن وقتی بود که خبر مرگ پدر و مادرش را به فاصله کمتر از یکسال شنید، زندگی مشترکشان هم به آن وضع اسفبار و متزلزل درآمد و حسابی اوضاع روحی او را به هم ریخت. با همه این اوصاف حتی به فکر ترك او هم نیفتاد. اوری بود که رفت، راستش اگر دست خودش بود تا ابد می‌ماند. یعنی ماند، چه ماندنی؟ با وجود اجاره بهای سنگین چند ماهی در آپارتمان ماند. انتظار نداشت برگردد. فقط حس رضایتی از تحمل و بردباری به او دست می‌داد و همین برایش بس بود.

آرنولد سرش را بلند کرد، نگاهی به دور و بر انداخت و دهانش باز ماند و صدایی شبیه غرغره درآورد، آدامس روی پیش بند پیراهنش افتاد. مادر او را نوازش کرد و گفت: «عزیز دلم آدامس را اینجا توی جاسیگاری بینداز. بیرون را نگاه کن عزیزم. آن گاوها را ببین» آرنولد نگاه نکرد روی صندلی پایین و بالا می‌پرید و دستهایش را به هم می‌سایید.

«آرنولد؟ شیرینی می‌خواهی؟»

کاش کتاب مصوری با خودش آورده بود. می‌خواست بیاورد اما یادش رفت. نمی‌دانست داخل قطار مجله می‌فروشند یا نه. اگر زیادی خسته می‌شد جوش می‌آورد و او از پسش بر نمی‌آمد. دکتر قرص داده بود تا در مواقع حمله به او بخوراند، او همیشه می‌ترسید وقتی قرص را به دهان او می‌گذارد ته گلویش بپرد. نگاهی به دور و بر انداخت و گفت «آرنولد، عزیزم آن کلاه را ببین... چه پرهای قشنگی دارد؟ آن چمدان قرمز را نگاه کن. قشنگ نیست؟ نگاه نگاه...»

در کشویی کوپه باز شد و مامور بلیت که آواز می‌خواند وارد شد: «ای یار زیبا... هستی فریبا» خم می‌شد و بلیت‌های صورتی را از پشت صندلی‌ها بر می‌داشت و منگنه می‌کرد. درست بغل دست بت و آرنولد ایستاد و به خانمی سیاه و لاغر با پالتوی قرمز خیره شد. آن زن یك تکه پوست روباه هم دور گردنش انداخته بود. بی هوا گفت: «آهای خانم با شما هستم.»

زن راست جلو خودش را نگاه کرد.

«خیال کردی ندیدیمت. مگر در دستشویی قایم نشده بودی.»

رگه خفیفی از لرز توی صورتش دوید.

«در بیولا سوار شدی. مگر نه؟ فوراً چپیدی پشت در دستشویی. خیال کردی می‌توانی سر من کلاه بگذاری. لباس قرمزت را دیدم. بلیتت کو؟»

زن با دستهای لرزان کیف پارچه ای آبی خود را زیر و رو کرد. اما انگار جستجو تمامی نداشت. مامور جمع‌آوری بلیت این پا و آن پا کرد.

سرانجام زن گفت: «عجب! قربان حواس جمع! لابد روی صندلی دیگر جا گذاشته‌ام.»

«کدام صندلی؟»

دستهای لاغر و استخوانی اش را تکان داد و گفت: «آن صندلی پشتی...»

مأمور قطار آهی کشید و گفت: «خانم بی خود وقت تلف نکن! باید پول بلیت را بسلفی»

زن گفت: «زر زیادی نزن» صدایش یك مرتبه اوج گرفت و مثل طوطی جیغ کشید. بت رنگ به رنگ شد، انگار مچ او را گرفته بودند، ناگهان صدایی شنید، سر که گرداند، آرنولد را دید که از خنده ریسه می‌رفت. دهانش را باز کرده بود و زبانش را تاب می‌داد. عادتش بود. هر وقت پای برنامه کودك می‌نشست خوشش می‌آمد. زبانش را کج بتاباند. حتی بعد از ختم ماجرا هم خنده نخودی اش را نمی برید. زن پول بلیت را داد و قال قضیه را کند. بت با قدرشناسی زن سیاه ریزه اندام را نگاه کرد. زن شال پوست را غرغر کنان مرتب می‌کرد و زیر لب آهسته و خسته با خودش حرف می‌زد.

وارد ایستگاه قطار که شدند عده ای را دید که به جان در و دیوار ایستگاه افتاده بودند نمی‌دانست که

می‌خواهند آنجا را خراب کنند یا دکوراسیون را تغییر دهند. تاکسی را خبر کردند و راهی بیمارستان دولتی پارکینز شدند. راننده گفت: «آنجا را خوب می‌شناسم. خیلی وقتها مسیرم از همان طرف است. همین...»

تا یادش نرفته بود باید می‌گفت: باید با او در میان می‌گذاشت. گفت: «گوش کن آقای راننده لطف کنید جلو در بیمارستان بمانید تا من برگردم. این کار را می‌کنی؟»

راننده گفت: «چشم.»

«پس این کار را می‌کنی؟ همان جا دم پله‌ها بایست. تا وقتی من بیرون آمدم فوراً مرا به ایستگاه برگردانی. قبول؟»

راننده گفت: «این که کاری ندارد. می برمت»

روی صندلی پس نشست و نفسی تازه کرد. لابد فهمیده بود.

آرنولد شیرینی می‌خواست. زار می‌زد و خودش را به این طرف و آن طرف می‌کوبید. بت درمانده بود نمی‌دانست چکار کند. دلش می‌خواست هر چه را میلش می‌کشد به او بدهد، فقط می‌ترسید سر و صورتش را کثیف کند و ظاهرش را خراب کند. اصلا بر نمی‌تافت او را بچه‌ای معمولی و بد ریخت به حساب بیاورند. می‌خواست همه بدانند که چه موجود نازنینی است و چطور مادری با فداکاری او را با نازپرورده. خدا کند به آن حال نیفتد، حمله‌اش که دست بدهد نمی‌تواند او را آرام بنشاند. یك تکه شیرینی را کند و به دست او داد و گفت: «بگیر عزیزم. خودت را کثیف نکنی» گوشه صندلی کز کرد و شیرینی را در دهان خود تپاند. یك دستش را هم محکم به دهانش چسبانده بود و آرواره‌اش را می جنباند.

ساختمان بیمارستان مثل عمارت اربابی عظیمی قد کشیده بود و اطراف آن ساختمانهای آجری به چشم می‌خورد. راننده گفت: «بفرمایید رسیدیم».

بت گفت: «دست شما درد نکند. فقط لطف کنید همین جا بمانید تا من برگردم»

راننده گفت: «چشم خانم! حتماً می‌مانم.»

در را باز کرد و با آرنج به آرنولد زد که راه بیفتد. پاکشان چمدان را می کشید و از پله‌ها بالا می‌رفت. رو به پسر کرد و گفت: «بیا دیگر! آرنولد!»

سرگشته می‌ماند.

«آرنولد؟»

شاید تن ندهد. اگر تن ندهد با هم به خانه برمی‌گردند و از خیر ماجرا می گذرند. اصلاً فکرش را هم نمی‌کنند.

اما آمد. سرانجام پاکشان از پله‌ها بالا آمد. صورتش تمیز بود اما روی لباسش یکی دو تکه شیرینی چسبیده بود. بت چمدان را زمین گذاشت و لباس او را با دستمال پاك کرد و دکمه‌هایش را انداخت و بعد هم یقه پیراهنش را صاف کرد و در را هل داد و داخل شدند.

در اتاق پذیرش، خانمی که پشت پیشخوان چوبی ایستاده بود، اوراقی را که باید امضا می‌کرد، نشانش داد. صدای چاك چاك ماشین‌های تحریر می‌پیچید. بت گمان می‌کرد، آرنولد از صدای ماشین تحریر خوشش بیاید. ولی آرنولد مسحور چراغهای سقف که قاب آنها مثل قالب یخ مشبك بود، شد و با دهان باز نور لرزان مهتابی‌ها را نگاه می‌کرد. سرش را بالا گرفته بود به مات شده‌ها می‌ماند. سرانجام پرستار خشکیده ای آمد و دست او را گرفت: «بیا برویم عزیزم. راه بیفت برویم تا جای آرنولد را نشانت بدهم.»

برگشتند و از سرسرای ورودی گذشتند. بعد از پله‌های پهن مرمری بالا رفتند. آرنولد از نرده‌های کنار پله چسبیده بود و کنار نمی‌رفت. بوی ماده ضدعفونی کننده‌ای که عطر کاج داشت بت را می آزرد اما آرنولد توجهی نداشت. اصلا قابل پیش‌بینی نیست، بعضی وقتها بوی بد هم او را آتشی می کند.

پرستار در دو لنگه‌ای را که پنجره توری داشت باز کرد. از راهروی عریض گذشتند. زنهای چاق و بد قواره با لباسهایی که به تنشان زار می‌زد، از کنار آنها رد می شدند. همه‌شان جوراب کوتاه به پا داشتند. یکی از زنها خنده کنان خود را در آغوش رفیقش انداخت. پرستار گفت: «بفرمایید رسیدیم» آنها را به اتاقی که تختهای کوچك و مرتب آن جلوه خاصی داشت برد. همه تختها خالی بود. ظاهراً هیچ کس در آن اتاق نبود. نشانه‌ای از اینکه اتاق مخصوص بچه‌ها باشد به چشم نمی‌خورد. فقط یك دلقك مقوایی رنگی روی دیوار آویزان بود، یعنی اتاق بچه.

پرستار گفت: «آرنولدُ عزیزم این تخت مال توست». بت چمدان را روی آن گذاشت. تخت خیلی مرتب و منظم بود. ملافه‌ها تمیز و خوشبو به نظر می‌آمد. پتوی نقره ای کدر را پای تخت مرتب تا کرده بودند. بت آرنولد را نگاه کرد. او در عالمی دیگر سیر می‌کرد. چپ و راست می‌چرخید و کفشهای کتانی خود را روی کف پوش لینولئوم می‌کشید و به صدای غژغژ آن گوش می‌خواباند.

پرستار گفت: «معمولاً به بچه‌هایی که اینجا می‌آورند، برای آنکه عادت کنند تا شش ماه اجازه ملاقات با خانواده را نمی‌دهیم. اینطوری راحت‌تر و سریع‌تر خو می‌گیرند. درست عرض نمی‌کنم؟» برگشت و عکس دلقك را روی دیوار میزان کرد و نظر بت را پرسید. پرستار سر برگرداند و گفت: «اگر دلت می‌خواهد همین الان می‌توانی خداحافظی کنی.»

بت گفت: «خیلی خوب.» دستهایش را روی شانه آرنولد گذاشت. صورتش را به موهای طلایی گرم و نرم او، چسباند. سرش را به سینه فشرد و گفت: «عزیزم!». اما آرنولد سرش به بازی خودش گرم بود. قد راست کرد و به پرستار گفت: «ملافه‌اش را هم آورده‌ام. مال خودش است.»

پرستار صورتش را برگرداند و گفت: «چه خوب. لابد آن را دوست دارد.»

«همیشه دوست داشت با آن بخوابد از وقتی که یك ذره بچه بود.»

«خوب. باشد.»

«فقط آن را نشویید. از شستن آن بدش می‌آید.»

«آرنولد، مامان را ببوس و خداحافظی کن».

«بچه شیرینی است. بعضی وقتها خیلی با مزه می‌شود. از این بچه‌های ...»

«خانم بلوینز مطمئن باشید خیلی خوب از او مراقبت می کنیم اصلاً نگرانی به خودتان راه ندهید.»

بت گفت: «خیلی خوب. آرنولد عزیزم. خداحافظ»

با پرستار از بخش بیرون رفت. از سرسرا گذشتند. پرستار که در را باز می‌کرد، تا او بیرون برود، صدای جیغ کشدار و بلند مثل تك تیر در سالن پیچید، باکند کرد. اما پرستار آرام به شانه‌اش زد و او را از در بیرون راند.

سوار تاکسی که شد به راننده گفت: «من یك ربع وقت دارم به ایستگاه برسم. نمی‌دانم به موقع می‌رسم یا نه؟»

راننده گفت: «حتماً!»

دستها را بغل کرد و به روبرو خیره شد. اشك در چشمانش حلقه زد و به پهنای صورتش جاری شد.

به ایستگاه که رسید به بخش بلیت فروشی رفت و پرسید «ببخشید به قطار دوازده و سی و دو می‌رسم»

مرد جواب داد: «حتماً. بیست دقیقه تأخیر دارد»

«چطور شد؟!»

«در نورتن مانده»

«ولی این که نمی‌شود»

مرد جا خورد. حال و روزش دیدنی بود، چشمهای خون گرفته و گونه‌های خیس از اشك. زن با صدایی آرام و زیر گفت «گوش کنید آقا من برنامه ریخته‌ام فوراً باید برگردم. دل و دماغ منتظر ماندن را ندارم.»

«خانم بیست دقیقه تاخیر! همین که عرض کردم.»

بت پرسید: «حالا من چکار کنم؟»

مرد برگشت و سرش را به حساب و کتاب خودش گرم کرد.

رفت و روی نیمکت نشست. دل تو دلش نبود. داربستها و نردبام‌ها را چپ و راست جابه‌جا می‌کردند. ده دوازده مسافر در سالن انتظار ایستگاه پخش بودند. انگار محل ویرانه و مخروبه بود. فقط ظاهر آن به ساختمان شباهت داشت. با خودش گفت: «بیست دقیقه؟ در این همه وقت چکار کنم.»

از در دو لنگهٔ شیشه‌ای ته سالن یك دسته مرد با لباسهای خاکستری و کیف دستی وارد شدند. پشت سر آنها تعداد بیشتری با لباس کار و صندلی تاشو در دست سالن را قرق کردند. رسیده و نرسیده میز سخنرانی و میکروفن و کاغذها و پرچم‌های رنگی را علم کردند. سیم‌ها را وصل کردند و چراغها روشن شد. صدای بلندگو با جیغی کشدار در سالن پیچید. یکی از کارگرها گفت: «جناب شهردار امتحان بفرمایید.» میکروفن را به دست مرد چاقی که کت و شلوار به تن داشت داد. مرد گفت: «خانمها و آقایان! به مناسبت توسعه و تجهیز این ایستگاه قدیمی...»

کارگر گفت: «صدا خوب می‌آید... ادامه بدهید.»

مرد چاق صدایش را صاف کرد و گفت: «به مناسبت توسعه... اجازه می‌خواهم بیست دقیقه مزاحم شما مسافران عزیز بشوم.»

گره کراوات خود را صاف کرد. بت بینی خود را گرفت و اشك چشمانش را پاك کرد. آدم فکر می کرد آنها فقط محض خاطر او آمده بودند. خوب لابد یك نمایش خصوصی برای او ترتیب داده بودند. لبخند به چهره‌اش برگشت. از این به بعد تمام دنیا اینطور خواهد بود. نمایشی روی صحنه. برای او که به تماشا بنشیند □

پانویس:

* آن تیلر در سال ۱۹۴۱ در مینیاپولیس به دنیا آمد ودر کارولینای شمالی بزرگ شد. تیلر فارغ‌التحصیل دانشگاههای دوك و کلمبیاست. از تظاهرات روشنفکرانه می‌گریزد و کمتر به خبرنگاران و نشریات ادبی رو نشان می‌دهد. چندین مجموعه داستان و رمان به چاپ رسانده است. تیلر همسر تقی مدرسی نویسنده ایرانی مقیم امریکاست.

Anne Tyler, Average Waves in unprotected Waters, Fiction, Ed. X. 7. Kennedy, Harper Collins, 1991, New York.

سه تمثیلِ اشراقی

■ نورالله نصرتی ـ دانشجو

□ شیخ شهاب الدین سهروردی در عرصه حکمت اشراقی و سازماندهی به نظام فلسفی زمانِ خود آنچنان نامور و بلندمرتبه است که چشیدن قطره ای از آن دریای بیکران حکمت و فلسفه از حد ظرفیتِ بسیار اندکِ درکِ ناقص و بیان الکن نگارنده که بچّه محصلی بیش نیست، بسی خارج است؛ نیز آنچه هستهٔ اصلی آثار او یعنی حکمت الهیه و عرفان شیعی و رسالات پرارزش و معانی گسترده و داستانهای رمزی وی را تشکیل می‌دهد، در حوصله و توانایی بحث در این وجیزه نمی‌گنجد. می‌توان گفت که حساب بکنوع شیفتگی مقدماتی و بسیار ابتدایی به دنیای گستردهٔ حکیمانه و در عین حال عارفانهٔ سهروردی در کار است که برای همنشینی و برخورد کوتاه و مختصر هم که شده، بنا به میزان اطلاعات اندك و ناقص خود، ساده ترین رسالهٔ او را برای مرور و تأملی بسیار مختصر و گذرا در نظر گرفته ایم؛ و البته نه تمام رساله را.

سه قصه از یازده فصل رساله «لغت موران» به معیار اولویت علاقه به آنها از میان دیگر قصه‌ها برگزیده شده‌اند چراکه کاملتر و دارای معانی گسترده‌تر به نظر رسیده‌اند؛ منبع این گزینش هم، مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق از مجموعه سوم مصنفات سهروردی، با تصحیح دکتر سیدحسین نصر و منتشر شده به سال ۱۳۴۸ از طرف انستیتوی فرانسوی پژوهشهای علمی در ایران می‌باشد.

سهروردی رساله‌ی «لغت موران» را به التماس «یکی از جملهٔ عزیزان» نوشته است به شرط آن که او نیز این سخنان را از نااهل دریغ دارد. رساله، مجموعهٔ چند «تمثیل» است که در هر یك از آنها نکته‌ای از عقاید عرفانی بیان می شود. اشاره به این عقاید، با اشعار عرفانی و آیات و احادیث تاکید و تضمین شده و **شخصیت تمثیلها، حیوانات یا اشیا هستند.**

همین سویهٔ «تمثیلی» و فهم ساده تر آن نسبت به دیگر آثار سهروردی که «رمزی» و پیچیده هستند، باعث انتخاب این رساله به خاطر وقتِ کوتاه حضور در آسمان تفکر اشراقیِ سهروردی شد.

سه حکایت (تمثیلی) برگزیده عبارتند از:

۱ ـ عندلیب و دربار سلیمان.
۲ ـ خفّاشان و حَربا.
۳ ـ ملاقات هدهد و بومان.

□

۱ ـ عندلیب و دربار سلیمان.

□ قصه از آنجا آغاز می شود که «همهٔ مرغان در دربار حضرت سلیمان علیه السلام حاضر بودند الاّ عندلیب» ـ آنگاه سلیمان(ع) مرغی را نامزد می کند که به عندلیب پیغام دهد تا در جمع مرغان حاضر شود.

«عندلیب که هرگز از آشیان خود به در نیامده بود» به یاران خود رو کرده و می گوید: «اگر او بیرون باشد و ما درون» ملاقات میسّر نشود» و «او در آشیانهٔ ما نگنجد و هیچ طریق دیگر نیست» ـ آنگاه سالخورده ای در میان آنهاست، با استناد به آیات قرآنی می گوید «طریق آنست که چون ملك سلیمان در آستانه‌ی ما نگنجد ما نیز به ترك آشیانه بگوییم و به نزدیك او شویم وگرنه ملاقات میسر نشود»

○ بارگاه حضرت سلیمان(ع) چه مقامی است؟!

سلیمان(ع) چون پادشاه و سلطان عالم هستی، کسی است که در اغلب آثار ادبی و عرفانی، تمثیلی از سُرور و مفخر موجودات عالم است که جمیع زیبایی‌ها در بارگاه او گرد آمده اند. سلیمان همچون کسی است که اراده او برتمام موجودات فرمان می‌راند و خاصّه «مرغان» همواره همنشین اویند و در حضرتش حاضر.

○ مرغان کیانند؟!

(در رسالة الطیرها نفوس مستعد به صورت «پرندگانی» ظاهر می شوند که با پرواز خود موانع سفر را یکی پس از دیگری طی می کنند تا به اصل و پادشاه خویش بپیوندند)[1]: سلیمان و بارگاه او، اصل و پادشاه مرغان است که آنها در آن حضور یافته‌اند. «تشبیه روح به مرغ در قرون پنجم و ششم که رسالة الطیرها نیز متعلق به همین دو قرن‌اند»[2] از تمثیلهای مورد علاقهٔ سهروردی نیز هست.

در این حال، مرغانی که به جایگاه سلیمانی رسیده‌اند، گویی ارواح رستگار و رها شده و به راه افتادهٔ سالکانی هستند که به پرواز در آمده و از «مسیرِسفر» که یکی از پراشاره ترین بخشها در رمزها و تمثیلهایی در سیر و سلوك عرفانی در ادب فارسی است، گذشته و به وصال سلیمان و پادشاه عالم هستی رسیده اند.

«عندلیب» در میان این مرغان کیست؟!

در آثار عرفانی، خاصه دنیای گسترده مولوی، همواره روحی که در بند تن و آشیانهٔ تنگ دنیای «خود» اسیر مانده، شکایت دربند بودن خود را با نوا و نغمه حکایت می کند؛ چونانکه زیباترین و مشهورترین مثنوی مولانا، شرح سوز و نوای نی است، به نشانه‌ی نفسی که نفیر جدایی از محضر پادشاه خوبان را می نوازد. «عندلیب» نیز در روایت سهروردی آن مرغ جانی است که توجه گر همین فراق است؛ او در دوری از محضر سلیمان و مرغان وارسته و به جانب سلیمان رفته، نغمه ساز کرده... که رسولی از جانب سلیمان، پیغام دوستی و فیض و فراخوانی را می آورد، چراکه آن سلطان عالم نیز مشتاق آنانی است که روسوی وی آرند. به قول لسان الغیب (از قول عندلیب):

«ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود»

«برهان لطف» در معارف اسلامی نیز بیانگر این دوستداری خداوند است و اینکه برای بندگان رسولی می‌فرستد تا پیغام رحمت آورد. او سلطان و سلیمان بنده نواز است و عندلیب به همین روست که بی‌درنگ وقتی به یاران مراجعت می کند برآن است که «او دروغ نگوید» عندلیبِ در قفس آشیان مانده نیز، محتاج سلیمان است: اکنون این فراخوانی و مرحمت شامل حال شده و این پیام توسط رسول مَلك مرغان رسیده و این فراخوانی باید برآورده شود که به قول سلیمان(ع): «ضروریست رسیدن ما و شما به یکدیگر»

اما جلال و جبروت سلیمانی، چگونه در آشیانهٔ حقیر عندلیب می گنجد تا به دیدارش آید و به هم رسند؟ عالم محدود آشیانهٔ عندلیب در برابر محضر سلیمان همچون نفس «جزئی» و محدود در مقابل محضر «روح کلی» است. هم از این رو عندلیب که هرگز از آشیان بیرون نیامده بود، با یارانش می گوید: «اگر او بیرون باشد و ما درون، ملاقات میسر نشود و او در آشیانهٔ ما نگنجد و هیچ طریق دیگر نیست»

اکنون نقطهٔ عزیمت و اوج احوال و پیام نهایی قصه، بیان راه حل است، **آنهم در وضعی که عندلیب را** جان به نومیدی رسیده است. «یکی سالخورده» در میان یاران و همرازان عندلیب، همان راهنمایی است که طریق راستین این وصال و رسیدن سلیمان هستی و عندلیب جان به حضور همدیگر را آواز می‌دهد: «طریق آنست که چون ملك سلیمان در آشیانه ما نگنجد ما نیز بترك آشیانه بگوییم و بنزدیك او شویم»

این آواز شیخ اشراق است از زبان «یکی سالخورده» که با ترك آشیانهٔ تن و هوای نفس و تعلقات به محضر سلیمان هستی مرغان نزدیك می‌شویم. ما باید از حصارهای خانهٔ حقیر و کم وسعت روح فردی و خودمحور خویش بیرون رویم، نه آنکه به «انتظار» عبث ورود عظمت بیکران او به وسعت حقیر آشیانهٔ وجودمان بنشینیم. این اراده و شوق و وارستگی ماست که باید ظهور کند. مانع، محدوده های حصار ماست، نه حدود بی نهایت او و تا این مهم را تدبیریم و ترك آشیان نکنیم «ملاقات میسر نشود»... و انتظار به پایان نرسد.

۲ ـ خفّاشان و حَربا.

○ خفاشان و حربا (آفتاب‌پرست) یکی از زیباترین تمثیلها در میان آثار سهروردی است: و حکایت چند خفاش است که بین آنان و حربا خصومتی افتاد تا جایی که برآن شدند تا «جمع شوند و قصد حربا کنند و بر سبیل حراب، حربا را اسیر گردانند، بمراد دل سیاستی بروی برانند و برحسب مشیّت انتقامی بکشند»

آنچه فی‌الحال از لحاظ خصومت آنها روشن است، اشاره‌ای است به تضاد ازلی و ابدی تاریکی و روشنایی، ظلمت و نور؛ خصومت خفاشانی که

شب‌پرست هستند یا حربایی که آفتاب‌پرست است. اما همواره تاریك‌پرستان نسبت به اقلیت آفتاب‌پرستان و اهل نور، در اکثریتند؛ این تاریکی شرارت باشد یا ناآگاهی یا کوری، یکسان است و تاریکی است و آفتاب‌پرستها به جرم تنهایی و اقلیت، آسان اسیر حرّیم تاریك خیلِ کثیر خفاشانِ گمشده در تاریکی غارهای بدویت و جمود فکری و روحی می‌شوند.

هم از اینروست که خفاشان فی‌الفور توانایی یافته و «بدرآمدند و حربای مسکین را به تعاون و تعاضد یکدیگر در کاشانهٔ ادبار خویش کشیدند و آن شب محبوس داشتند و بامداد گفتند حربا را طریق تعذیب چیست؟»

حال حربا باید که معدوم شود؛ چرا که در پیشگاه آنچه او می‌پرسند، خفاشها و تاریکی‌ای که به آن زنده‌اند، معدوم خواهند شد. پس «همه اتفاق کردند بر قتل او، پس تدبیر کردند بر کیفیت قتل»

تدبیری که به اندیشهٔ خفاشان برای تدارك بدترین عذاب و آنگاه مرگ حربا خطور می‌کند، خود نکته اساسی قصه را در بر می‌گیرد و اینجاست که این تمثیل مجمل و نغز سهروردی به یکی از زیباترین آثار تمثیلی ـ تغزلی دربارهٔ «شهادت» تبدیل می‌شود، همچنانکه والاترین شهیدان را در والاترین لحظه هستی که همانا شهادتشان است، به یاد می‌آورد ـ شهادت که در قاموس اهل آفتاب عین زندگی است و در توهّم ناری فراگرفتهٔ خفاشان، عذاب و نیستی است.

تدبیر خفاشها برای تعذیب حربا چیست؟

«رأیشان برآن قرار گرفت که هیچ تعذیب بَتر از مشاهدت آفتاب نیست، البته هیچ عذابی بَتر از مجاورهٔ خورشید ندانستند، قیاس برحال خویش کردند و اورا بمطالعت آفتاب تهدید می‌کردند» ـ آنچه اکنون برحال حربا می‌گذرد، حال آن شهیدی را یادآور است که در محراب، تیغهٔ شمشیر شب‌پرست که برفرقش فرود آمد، فریاد کرد: «رستگار شدم» و یا شهیدی که مقابل تیغ‌های حرامیان اهل شب فریاد زد «ای تیغ‌ها، مرا دریابید» نیز در این تمثیل «حربا از خدای خود این می‌خواست، مسکین حربا خود آرزوی این نوع قتل می‌کرد» چه، یك نگاه خفاشانه شب‌پرستانه است که مشاهدهٔ آفتاب را برای آفتاب‌پرست، قتل می‌داند و نمی‌داند که این حال برای حربا عین نجات و زندگی است.

تمثیل «خفاشان و حربا»، هجوکنایه‌آمیز یك نوع «دیدگاه» است. دیدگاه حماقت‌آمیز و محدود و یکسونگر و خود محوری که در تاریکی و به تاریکی زنده است؛ در حالیکه در مقابل آفتاب‌پرست به روشنایی فطری، مورد پرستش خود رَجعت می‌کند.

سهروردی در همین بخش از داستان تمثیلی خود، به حلاج اشاره می‌کند و اینکه فریاد کرد:

اقتلونی یا ثقاتی. إن فی قتلی حیاتی و حیاتی فی مماتی و مماتی فی حیاتی» زندگی دوبارهٔ من، در مرگ من است بچشم شما.

صحنه‌ای که به گمان خفاشان عرصهٔ عذابِ سوختن و مرگ (هلاك) حرباست، بسیار چون بردار **کشیدن و سوزاندن «حلاج» است.**

«عطار» در تذکرة‌الاولیایش ـ که به نظر می‌رسد بیشتر به قصد تمثیل، حالات شگفت حلاج را هنگام شهادت برمی شمارد ـ جایی نیز به تبسم و خندهٔ حلاج بر احوال معرکهٔ قتل خود اشاره می‌کند که نمایانگر رضای خاطر قلبی او بوده است؛ نیز عطار در یکی از بخشهای منطق‌الطیر که به بازگویی صحنهٔ قتل حلاج می‌پردازد، با این کلام راز اصلی و اساس فلسفه شهادت «حلاج» و نقطهٔ عطف تمثیل خفاشان و حربای سهروردی را بیان می‌کند:

«چون زبان او همی نشناختند»[3]

پس خفاشان نیز «چون آفتاب برآمد او را از خانهٔ نحوست خود بدر انداختند تا به شعاع آفتاب معذب شود و آن تعذیب احیاء او بود» و خفاشان نمی‌دانستند چه «اگر خفافیش بدانستندی که در حق حربا بدان تعذیب چه احسان کرده‌اند و چه نقصانست در ایشان بفوات لذات او از غصه بمردندی»

سهروردی در این تمثیل، اشاره‌ای نیز به آیاتی از قرآن مجید دارد که عین فلسفه و فیض و رستگاری شهادت را باز می‌گوید:

«ولاتحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله امواتاً بل **احیاء عندربهم یرزقون، فَرحین بما آتیهم الله من فضله»**[4]

۳ ـ ملاقات هدهد و بومان.

○ «هدهد و بومان» تمثیلی زیبا در بیان اصلی اساسی از اصول احوال عرفانی است؛ از ضرورت رازپوشی در رازدانیْ. یا رازدانی و ضرورت رازپوشی در مقابل نامحرمان.

هرگاه دلی در پرده برافکندن از حالاتی که براو می‌گذرد، قصد کند و آنگاه دریابد که راز او یا بیرون افتادن از حرم امن خود، چگونه با نامحرمی‌ها درمی‌آمیزد و آنگاه برآن می‌شود که راز دل را نگهدارد، به یاد معاملهٔ بومان با هدهد می‌افتد.

رازپوشی و حفظ حرمت راز دربرخورد با نامحرمان و نااهلان، خاصه رازی که پروردهٔ عشق باشد، چنان ستوده شده که در روایات ما آنکه عشق را ـ در هر مرتبه از آن ـ چون رازی سر به مهر در امان امانتگاه محرم دل نگاهدارد و برملا و بی‌حرمتش نسازد و بمیرد، شهید است. آری سکوت هر عاشق صادقی، شهادتی بر اسرار یك حریم پر از معصومیت و الوهیت و عصمت است...

اما در این تمثیل، ابتدا «هدهد در میان بومان افتاد.» آنگاه می‌دانیم که «هدهد به غایت بصر مشهور است و بومان روزکور باشند... آن شب هدهد در آشیان با ایشان بساخت و ایشان هرگونه احوال از وی استخبار می‌کردند. بامداد هدهد رخت بربست و عزم رحیل کرد.

بومان گفتند: ای مسکین! این چه بدعتست که تو آورده‌ای، بروز کسی حرکت کند؟

هدهد گفت این عجب قصه‌ایست، همه حرکات بروز واقع می‌شود. بومان گفتند مگر دیوانه‌ای، در روز ظلمانی که آفتاب برظلمت برآید کسی چون بیند؟»

در اینجا نیز آنچه اتفاق می‌افتد، نمودار شدن جایگاه و مرتبهٔ «دیدن» است:

برای روح بوم واری که در شب جهالت و نفسانیت، نغمه شوم وجودش را سرمی‌دهد و در روشنایی روز، به خواب جهالت و کوری‌اش فرو خفته است، آنچه از خورشید در جهان «نگاه» اوست، همانا تاریکی و **بی‌خبری خواب خود اوست.**

پس هدهد «گفت بعکس افتاده است. شما را همهٔ انوار این جهان طفیل نور خورشید است و همهٔ روشنان اکتساب نور و اقتباس ضوء خود از او کردند»

معنای آفتاب معرفت، درست هنگامی که بومان چشم از فیض دیدار و برخورداری از انوار آن فروبسته و درخوابند، **برای آنان البته که نامفهوم است. هم از** اینروست که «ایشان او را الزام کردند که چرا بروز کسی هیچ نبیند؟ گفت همه را در طریق قیاس بذات خود الحاق مکنید که همه کس بروز بیند و اینك من می‌بینم، در عالم شهودم، در عیانم، حجب مرتفع گشته است»

اهل معرفت، و آنان که از پشت حجاب شرایط و زمان و مکان، آفتاب حقیقت را می‌بینند، اینجا، با سوءظنِ حاصل جَمود و کوری فکری و تحت شرایطی روبرو می‌شوند. و از لحاظ رازدانی، همان خطایی را مرتکب می‌شوند که یوسف(ع) در بازگویی خواب خود بنزد برادران مرتکب شد. بی‌اینکه هشدار پدر را بگوش داشته باشد که: «لاتقصص رؤیاك»[5]

و همان جرمی که منصور حلاج به خاطر آن بر سردار رفت. گرچه که سرِ دار هم از انوار قدسی معرفت او، بلندمرتبه است:

آن یار کزو گشت سرِ دار بلند

جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد.

پس بومان نیز «چون این حدیث بشنیدند حالی فریاد برآوردند» چه، در میان خود برایشان غریب می‌نمود که «این مرغ دمِ بینایی می‌زند. حالی بمنقار و مخلب دست بچشم هدهد فرو می‌داشتند و دشنام می‌دادند و می‌گفتند که ای روزبین! زیرا که روزکوری نزد ایشان هنر بود»

شیخ اشراق با مایه‌ای آمیخته به نیشخندی تلخ، دراینجا اوج جهالت بومان را به باد طعنه‌ای رندانه می‌گیرد، همین جهالت نامحرمانه‌ای که اهل راز را هنگام عدم تشخیص وقتِ صوابِ بیان راز، به مسلخ می‌کشد. «گفتند اگر بازنگردی بیم قتل است».

هدهد «حالی چشم برهم نهاد و گفت: اینك من نیز بدرجهٔ شما رسیدم و کور گشتم» هدهد «بدانست که قضیه افشای سرِّ ربوبیت کفر است» هدهد «اندیشه کرد که اگر خود را کور نگردانم، مرا هلاك کنند زیرا که بیشتر زخم بر چشم زنند، قتل وعمی بیکبارگی واقع شود» و بدینگونه جان رازدان از گزند مصون می‌ماند تا رازی مصون بماند. جان رازدان، برای راز خود زنده است و بحرمت راز خود، دارای حرمت است. با مسخ و مثله جانِ رازدان، حرمت راز نیز خدشه‌دار می‌شود. جانِ رازدان در خدمت راز است و بهمین رو باید مصون بماند. هدهدِ جانِ قصه تمثیلیِ شیخ اشراق نیز بدینگونه از گزند بومان مصون ماند. چه، «الهام کَلِّمو النّاسَ عَلیٰ قدرِ عُقولِهم بدو رسید».

پی نوشت‌ها:

۱ ـ رمز و داستانهای رمزی ـ تقی پورنامداریان ـ علمی و فرهنگی، ۶۴، صفحه ۳۴۹.
۲ ـ پیشین ـ صفحه۳۵۲.
۳ ـ به نقل آزاد از: قوس زندگی منصور حلاج ـ لویی ماسینیون ـ ترجمه دکتر روان فرهادی ـ چاپ سوم، منوچهری، صفحه ۷۴.
۴ ـ قرآن کریم ـ آل عمران، ۱۶۴.
۵ ـ قرآن کریم ـ یوسف، ۶.



تئوریهای ترجمه و کاستیهای آن

● هاشم حسینی ـ شوشتر

□ تئوریهای ترجمه و تفاوت ترجمهٔ مکتوب و همزمان
تحقیق و تالیف: دکتر سیدعلی میرعمادی
انتشارات بهارستان
تهران، ۱۳۶۹

کتاب «تئوریهای ترجمه...» با همه کاستیهای نگارشی و چاپی، کاری پر بار، راهنما و سازنده است. اینجانب با مطالعهٔ آن به رهنمودها و درسهائی مفید برخوردم که آنها را راهگشا و سازنده یافته‌ام.

مؤلف، تعریف جامعی از ترجمه را ارائه داده به شرح انواع ترجمه و مترجم می‌پردازد. نقش و اهمیت مترجمان در تاریخ هم نمایانده شده است. از بخشهای جالب توجه کتاب، مقایسه دیدگاههای نظریه پردازان معروف نظریه ترجمه می‌باشد. فرق ترجمهٔ نوشتاری (مکتوب) و ترجمه همزمان بخوبی مشخص گردیده نمونه‌های روشنگرانه‌ای را آورده است. از قسمتهای مفید دیگر کتاب می‌توان: ترجمه ماشینی و یا استفاده از سیستمهای کامپیوتری در ترجمه را نام برد. اما ناگزیر هستم به چند نکته دیگر نیز در این رابطه اشاره کنم.

دکتر سیدعلی میرعمادی استاد دانشگاه علامه طباطبائی خود می‌نویسد: «در انجام این تحقیق خود را مدیون دانشگاه علامه طباطبایی و وزارت فرهنگ و آموزش عالی جمهوری اسلامی می‌دانم که بوسیله این تحقیق را با تصویب فرصت مطالعاتی اینجانب [به خارج از کشور] فراهم آوردند.»

اما این کتاب ره‌آوردی شایسته این سفر و اقامت و تحقیقات یکساله نیست. موضوعات و بخشهای کتاب با هم سازگار نیستند و محقق محترم، شکیبائی و کنکاشی جامع بکار نبرده‌اند. چاپ کتاب بسیار نامناسب (حروف یکنواخت، فاقد صفحه بندی چشم‌نواز و دارای غلطهای چاپی) است. فصل بندی کتاب مشخص نیست و نبود یك ضمیمه پایانی (شامل نامنامه، توضیحات ضروری و واژه‌یاب) استفاده از کتاب را با دشواری روبرو ساخته است. ضمن سپاس از تلاش ستودنی مؤلف، ذکر چند نکته را برای بهبود کار به امید اصلاحات برای چاپ بعد لازم می‌دانم:

الف) اشتباهات چاپی و کاستیهای نگارشی:

کتاب نیاز به یك بازبینی مجدددارد. در بعضی موارد اشتباه چاپی، مفهوم را مخدوش ساخته است:

«... نایدا معتقد است که ترجمه باید متنی را از زبان مبداء به زبان مقصد بازآفرینی نماید.» که می‌بایست به جای ترجمه، مترجم نوشته می‌شد.

ـ با توجه به اینکه، مؤلف به برابرسازیهای نو و رسائی دست یازیده است اما در بیشتر موارد، معادلها بیانگر بیگانگی، بی اطلاعی و ضعف نگارشی است. می‌دانیم که در این سالها، دستاوردهای نگارشی مترجمان با تجربه و سختکوش زبان فارسی بسیار پر بار بوده است. برای خودداری از درازگوئی (نه اطاله کلام) به چند نمونه از واژه‌های بی‌شمار بیگانه (انگلیسی، فرانسه و عربی) در کتاب ایشان اشاره می‌کنم:

تئوری، رنسانس، تکنولوژی، تئوریسین، حتی‌المقدور، تحت اللفظی، حیّزانتفاع، رموز، شوالیه، قرون وسطی و...

ـ مؤلف دربند تلفظهای پذیرفته شده نامهای بیگانه در زبان پارسی نیست: یوجین، فانشاو، وستمبنیستر، ایراسموس....

ـ کتابشناسی ناقص آخر کتاب (Bibliography) هم زیر عنوان «بیوگرافی» چیده شده است.

ـ از نمونه نثر نارسا و به اصطلاح دورگه مؤلف:

«... اصوات یك کلمه فی‌ذاته دارای مشخصه‌هایی هستند که نمایانگر روابط طبیعی موجود بین آن و معانی و مفاهیم می‌باشند. از طرف دیگر، هیچ دلیل مبرهنی نمی‌توان ارائه نمود که چرا اصوات در یك ارتباط خطی معین و نه غیر از آن می‌توانند دارای معنایی خاص باشند.» (ص ۱۸۶ کتاب)

ب) ـ با آوردن دو سه نمونه برابرهای فارسی مؤلف کتاب، برابرهای پیشنهادی خود را به امید ضرورت بازنگری اصلاحی کتاب، تقدیم می‌دارم:

essays = مقالات ← جستارها

spirit = روح ← جان مایه

middle ages = قرون وسطی ← سده‌های میانه

Pindarique Odes = چکامه‌های پندار ← چکامه‌های پینداروار

(پیندار یاپینداروس شاعر بزرگ یونان باستان که شعرش آنقدر همه پذیر بود که در زمان حیات، مجسمه‌هائی از او را در میدانها نصب کرده بودند.)

hegemony = سلطه‌گر ← برتری خواهی

dynamically equivalent structures = برابرهای نحوی پویا ← ساختهای پویای برابر

decoding = علامت برگردانی ← رمزگشائی

alliteration = تجانس آوائی ← واج آوائی، هم صامتی، نغمه حروف، بازی صدا، همنشینی آوائی، سجع کلمات، آهنگ حروف

ج ـ واژه نامه پایانی کتاب، دارای کمبود و نقیصه برابرگذاری است

معنی بعضی از مدخلها نارسا و گنگ بوده و واژه‌ای چون diligentia هم معادل‌یابی نشده است. برای نشان دادن فقر واژگان کتاب، چند مدخل را به عنوان نمونه (برگرفته از کتاب پیترنیومارك: درسنامه ترجمه) تقدیم می‌دارم:

acronym, actual, case-gap, currency, eponym, format, prenoun, unit of translation...

با آرزوی کارهای تازه از محقق محترم، چشم به راه چاپ بازبینی شده کتاب هستیم.



پیرامون هنر و هنرمند در آثار نظامی

■ دکتر احمد فرشبافیان صافی - تبریز

هنر از جملهٔ آن واژه‌هائی است که در ادب فارسی با طیف بسیار وسیعی به کار رفته و معنی آن از خیر مطلق تا نوعی شرّ که از شرّی بزرگتر بازدارد در نوسان بوده است

چنانکه ابوالفضل بیهقی جریان سیل غزنین ویران شدن پل و دکانهای پشت آن را «بزرگتر هنر» نامیده است زیرا که سبب جریان عادی سیل در رودخانه شده و مانع خرابیهای بیشتر گشته است.(۱)

در آثار نظامی نیز این کلمه به معانی بسیاری از قبیل حسن و شجاعت و حرفه و پیشه و فنون رزمی و سخنوری و شاعری و پیکرتراشی و نوازندگی و تقوی حتی هر عمل به ظاهر بد، که منتهی به خیری باشد به کار برده شده، مانند کشتن کژدم:

کژدم از راه آنکه بدگهر است
ماندنش عیب و کشتنش هنر است
(هفت پیکر - ص۵۲)

در این مقاله هنر ازمیان شاخه‌های گوناگون هنر به ویژه نظر داریم به شعر و شاعری و سخنوری و سخن پردازی. نکتهٔ مهمی که در آغاز سخن باید بدان پرداخته شود پایگاه شاعر و سخنور است در ذهن نظامی و تصوری که او از این گروه دارد.

نظامی برای اینکه موضوع را به خوبی تفهیم کند و اهمیت مسأله را گوشزد نماید از راهنمایان جوامع بشری دو «صف» عمده می‌سازد. در صف اول پیامبران را می‌نشاند و ردیف دوم را به شاعران اختصاص می‌دهد.

این درجه‌بندی سخت حائز اهمیّت است و معنی آن، این است که از نظر نظامی کار و وظیفهٔ دو گروه و هدف و مقصد آنان کاملا یکی است و تنها از لحاظ شدت و ضعف مسؤولیّت با هم تفاوت دارند(*). این نوع نگاه و قضاوت، رسالتی بس عظیم برعهدهٔ شاعر و سخن‌پرداز می‌گذارد که سنگینیش کمتر از سنگینی بار اماتنی نیست که روزالست قرعهٔ آن به نام آدم زده شد.

در مورد رسالت هنرمند و شاعر بخصوص در سدهٔ اخیر سخن بسیار گفته شده ولی به نظر نگارنده هیچکدام از آنها بدین قوت و قدرت و بدین عمق وجامعیت نبوده که شاعر بلندپایهٔ ایران در قرن ششم بدان توجه داشته و اولین و آخرین کلام را در این موضوع برزبان آورده است و از آن به بعد هر کس در این زمینه چیزی گفته یا نوشته شرح و تفسیر بخشی از آن بوده است:

پردهٔ رازی که سخن پروری است
سایه‌ای از پردهٔ پیغمبری است
پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیاء
مخزن «برتری سخن منظوم»

اما شاعر و هنرمند بدین پایه و منزلت نمی‌رسد مگر اینکه از زلال شرع نوشیده، ودلش از نور ایمان روشن شده باشد در حقیقت تسخیر دلها و نفوذ به اعماق ذهن انسان سلاحی است که در اختیار هر دو گروه (انبیا و شعرا) نهاده شده است و کسی که از چنین استعداد خارق‌العاده‌ای برخوردار است اگر از پرتو ایمان و شرع بی‌بهره ماند، بزرگترین ضرر وزیان را به جامعه می‌رساند و در حقیقت همان دزدی است که با چراغ آمده است و کالاها را «گزیده‌تر» می‌برد. به راستی چراغ ایمان است که پیش پای هنر را روشن می‌سازد و او را راه می‌برد و بدان جهت می‌بخشد:

تا نکند شرع تو را نامدار
نامزد شعر مشو زینهار
شعر تو از «شرع» بدانجا رسد
کز کمرت سایه به جوزا رسد
مخزن «برتری سخن منظوم»

نظامی دقیقاً ارزش و اعتبار قلمی را که به دست داشت، می‌دانست وسعی بلیغ می‌ورزید که سخن پیوسته از چنین مقام و ارزشی بهره‌مند باشد. با چنین طرز تفکری است که وقتی می‌بیند عدهٔ بسیاری از شاعران و سخن پردازان زمان این موهبت الهی را در جهت خلاف مقصود اصلی واهب آن بکار می‌برند، سخت خشمگین می‌شود و با گزنده‌ترین نیشها طبل رسوایی آنان را به صدا درمی‌آورد:

این بنه کآهنگ سواران گرفت
پایهٔ خوار از سر خواران گرفت
رأی مرا این سخن از جای برد
کآب سخن را سخن آرای برد
میوهٔ دل را که به جائی دهند
کی بود آبی جو به نانی دهند

درمیان شعرا کمتر کسی به اندازهٔ نظامی سخن فروشان طمع کار جاه‌طلب را به باد طعن ولعن گرفته و با حسرتی بی‌پایان قصهٔ غصه و اندوه خود را از این خودفروشان رسوا بیان داشته است، آخر در عصر او از دیگ و آلات «سیمین» خوان عنصری مدت زمان زیادی نگذشته و شاید خیلی‌ها این ماجرا را هنوز هم سینه به سینه نقل می‌کردند.

نظامی براساس همان طرز تفکر، نظریهٔ «هنر برای هنر» را نمی‌پذیرد و معتقد است که شعر و هر نوع هنری باید در خدمت مردم جامعه باشد و به نحوی گره از کار فروبسته آنان بگشاید:

هر که زمام هنری می‌کشد
در ره خدمت کمری می‌کشد
از پی آن گشت فلک تاج‌سر
کز سرخدمت همه تن شد کمر
شمع که او خواجگی نور یافت
از کمر خدمت زنبور یافت
مخزن

از آنجا که عبادت بجز خدمت خلق نیست در هفت پیکر فرزند خود محمد را توصیه می‌کند که

کوش تا خلق را به کار آیی
تا به خلقت جهان بیارائی
«ستایش سخن و حکمت و اندرز»

به طور کلی نظامی در دنیا چیزی بهتر از هنر نمی‌شناسد:

دل به هنر ده نه به دعوی‌پرست
صید هنرباش به هر جا که هست
مخزن

وپایه هنرمند را از هر کس دیگری بالاتر می‌شمارد:

ز هر پایگاهی که والا بود
هنرمند را پایه بالا بود
اقبالنامه

اوبه خود می‌بالد که عمر و زندگی خود را در این راه صرف کرده است:

نبردم به سر عمر در غافلی
مگر در هنرمندی و عاقلی
اقبالنامه

همچنانکه قرآن کریم تقوی را سبب بزرگداشت و حرمت هر کسی می‌داند نظامی نیز آنجا که مدینهٔ فاضله‌ای را پی می‌افکند، «هنر» را عامل برتری می‌انگارد:

نجوید کسی بر کسی برتری
مگر کز طریق هنرپروری
اقبالنامه

اما آفت هنر در جامعه، بی‌اعتنایی به آن است. درست است که هنر ودیعهٔ الهی در دل هنرمند است ولی به تشویق و پرورش هم نیازمند است. هنر اگر پرورش نیابد و هنرمند تشویق نشود کم کم ریشهٔ این نهال خشکیده و از بین می‌رود و تاریکی جهل بر جهان چیره می‌گردد. ولی اگر هنرمند مورد تشویق و حمایت واقع شود استعدادش می‌شکفد و گل‌بوته‌های بهشتی به ارمغان می‌آورد و آنگاه شاخه‌های خود را به اطراف و اکناف عالم می‌گستراند و دنیای مادی را در پناه خود می‌گیرد و سپیدی و روشنائی به عالم هستی رنگ و جلال می‌بخشد.

گر هنری در تن مردم بود
چون نپسندی گهری گم بود
ور بپسندیش دگرسان شود
چشمهٔ آن آب دو چندان شود
مخزن

جالب این است که به عقیدهٔ نظامی هنر برای ماندن و ادامهٔ حیات خود به وجود دولت خدائی نیازمند است. البته همیشه این چنین بود چنانکه در فرانسهٔ قرون ماضی ثروتمندان و تجمل پرستان حامی هنرمند و شاعر بودند و در ایران هم اغلب سلاطین و حکام وقت به اندازهٔ درک و نیاز خود هنر و هنرمند به ویژه شاعر را (درجهت رسیدن به

مقاصد خود) مورد حمایت و تشویق قرار می‌داد و اصولاً بقای بخشی از شعر کلاسیك ایران به وجود چنین افرادی بستگی داشته است. نظامی در شرفنامه آنجا که پدر ارسطو حمایت از ارسطو را به اسکندر سفارش می‌کند، از قول او گوید:

تورا دولت، او را هنر یاور است
هنرمند با دولتی درخور است
هنر هر کجا یافت قدری تمام
به دولت خدایی بر آورد نام

یکی دیگر از آفات هنر انحطاط جامعه، پیدا شدن و به شهرت رسیدن مدعیان بی‌مایه است، و تعداد این جماعت نیز با انحطاط جامعه نسبت مستقیم دارد، هر قدر شمار این نوع افراد بیشتر باشد فضای معنوی بیشتر مسموم می‌شود.[۴] درجامعهٔ منحط است که ناپاك و دامن آلوده‌ای گردن برمی‌افرازد و پاك و بی‌گناهی را زیر شلاق دشنام و ناسزا می‌گیرد و خلقی انبوه با چشمان بی‌حالت و بی‌فروغ این فاجعه را نظاره می‌کنند. نالهٔ نظامی دقیقاً در چنین جامعه‌ای از دست این چنین افرادی بلند است، آنچنان که هنوزهم از دیوارهای شهر قدیمی گنجه می‌توان بازتاب این ابیات را شنید:

گر هنری سر زمیان برزند
بی‌هنری دست بدان در زند
کار هنرمند بجان آورند
تا هنرش را به زبان آورند
نقش وفا بر سر یخ می‌زنند
بر مه و خورشید زنخ می‌زنند
گر نفسی مرهم راحت بود
بر دل این قوم جراحت بود
گر زلبی شربت شیرین چشند
دست به شیرینه پروین کشند
بر جگر پختهٔ انجیر فام
سرکه فروشند چو انگور خام
چشم هنر بین نه کسی را درست
جز خلل و عیب ندانند جست
عیب خرند این دو سه ناموس گر
بی‌هنر و برهنر افسوس گر
دود شوند ار به دماغی رسند
باد شوند ار به چراغی رسند
حال جهان بین که سرانش که‌اند
نامزد و نامورانش که‌اند

مخزن مقالهٔ ۲۰

و نظامی زیر چنین ضربه‌هایی خرد می‌شود. آنچنان که هر انسان آگاهی صدای گسستن تاروپود هستی اورا از این ابیات می‌شنود.

این دو سه بدنام کن مهد خویش
می‌شکنندم همه چون عهد خویش
من به مثل چون مه گردون شوم
نشکنم ار بشکنم افزون شوم

اما به هر تقدیر، از دست او چه کاری ساخته است، بجز آن که یکی از این راهها را انتخاب کند:

۱ـ سکوت:

با بدشان کآن نه به اندازه‌ای است
خامشی من قوی آوازه‌ای است

۲ـ توسل به مقدسان عالم (از حضرت خضر علیه‌السلام تا نوح(ع) و دیگران)

و البته نظامی به محاذات این دو راه، راه سومی را نیز تجربه می‌کند. او با فهم دقیق مسأله انگشت بر روی علت اصلی بیماری جامعه می‌نهد، در نتیجه یکی از پرمحتواترین ادعانامه‌ها وزیباترین بیانیه‌های مظلومان عالم را در داستان پیرزن با سلطان سنجر می‌آفریند. من هرگز سرودی به این کوبندگی و زیبایی در جای دیگری ندیده‌ام.

داوری و داد نمی‌بینمت
وز ستم آزاد نمی‌بینمت
از ملکان قوت و یاری رسد
وز تو به مابین که چه خواری رسد
بر پلهٔ پیرزنان ره مزن
شرم بدار از پلهٔ پیرزن
بنده‌ای و دعوی شاهی کنی
شاه نه‌ای چون که تباهی کنی
عالم را زیر و زبر کرده‌ای
تا توئی آخر چه هنر کرده‌ای
مسکن شهری زتو ویرانه شد
خرمن دهقان ز تو بی‌دانه شد
دست بدار از سر بیچارگان
تانخوری پاسخ غمخوارگان
فتح جهان را تو کلید آمدی
نز پی بیداد پدید آمدی
شاه بدانی که جفا کم کنی
گردگران ریش تو مرهم کنی
عدل در این دور برانداخته است
در بر سیمرغ وطن ساخته است

فاجعه وقتی دردناکتر می‌شود که مصلحان جامعه و پیران راهنما و هنرمندان نیز خود به فساد می‌افتند. نظامی می‌گوید سردمداران زمان من هر چه قدر پیرتر می‌شوند بیشتر درمنجلاب مفاسد اخلاقی فرومی‌روند. مثالی از نمك و اجسام گندیده!

این پیران و بزرگان و پیش‌کسوتان به جای راهنمایی جوانان، آتش حسادت و تنگ نظریها را دامن می‌زنند و می‌کوشند سدی بزرگ جلو پیشرفت هنرمندان جوان بنا کنند.

سنگ شنیدم که چو گردد کهن
لعل شود مختلف است این سخن
هر چه کهن‌تر بترند این گروه
هیچ نه جز بانگ خرند این گروه
آنکه ترا دیده بود شیرخوار
شیر تو زهریش بود ناگوار
در کهن انصاف توان کم بود
پیر هواخواه جوان کم بود
گل که نو آمد همه راحت دراوست
خار کهن شد که جراحت دراوست
از نوی انگور بود توتیا
وزکهنی مار شود اژدها

مخزن

اما اگر نظامی به دقت گوش می‌داد شاید ناله‌های دیگری را هم نیز در همدلی با خود می‌شنید. نالهٔ خاقانی اسیر بندشروان را که به زیباترین بیان، تنازع دیرین جامعه با هنرمند نوآور و پویا را به تصویر کشیده است:

تابهنگام بهارم که به دی مه شکفم
که به هنگامهٔ نیسان شدنم نگذارند

تنازع بی‌رحمانه‌ای که حتی بعد از نظامی هم ادامه داشته ودر قرن هشتم شکوهٔ دردمندانهٔ حافظ را به دنبال دارد:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خزَف می‌شکند بازارش

و امروز صدای استاد شهریار از ژرفای تنهائی و بی‌توجهی زمان حیاتش هنوز هم درگوشها طنین‌انداز است:

تا هستم ای رفیق ندانی که کیستم
روزی سراغ وقت من آئی که نیستم

و گوئی در ایران آزردن هنرمند یك سنت بوده است. نظامی می‌گوید:

زهر کشور که برخیزد چراغی
دهندش روغنی از هر ایاغی
ور اینجا عنبرین شمعی دهد نور
زباد سردش افشانند کافور

خسرو و شیرین

چنین است که می‌بینیم نظامی با همهٔ ارزش و اعتباری که به شعر و سخنوری قائل است از شاعر بودن خود قلباً راضی نیست و از هنر خویش دل خوشی ندارد. او اگر چه بارها از اینکه شاعر عالی‌مقام عصر خود است به خود بالیده و ستارهٔ بخت خویش را در آسمان ادب پرنور و بی‌نظیر دیده است.

اما بخشی از این حرفها ظاهر قضیه است، چون انسان در موارد معین و خاصی حرف اصلی دل خود را بازگو می‌کند و یکی از این موارد نصیحت و وصیت به فرزند است و نظامی آنجا که به فرزند خود محمد پند می‌دهد و را از شاعری برحذر می‌دارد و به سوی حرفه و شغلی سودمند راهنمائی می‌کند:

گرچه سر سروریت بینم
و آئین سخنوریت بینم
در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب اوست احسن او
زین فن مطلب بلند نامی
کآن ختم شده است بر نظامی
نظم ار چه به مرتبت بلند است
آن علم طلب که سودمند است

لیلی و مجنون

برای یك هنرمند اصیل و واقعی چقدر رنج‌آور و محنت‌زاست که در چنین جامعه‌ای سعی کند چراغ شرف و پاکی را فروزان نگاه دارد. ناگفته پیداست که او برای این کار چه حقارتها را باید تحمل کند و با وجود شعلهٔ سرکش فهم و آگاهی در مجمر دلش به ناچار ناپاکیها را بستاید و تملق بگوید. هر کدام از ابیات زیر گله‌ای است که نظامی از روزگار خود داشته است.

تحمل بین که بینم هندوی خویش
چو ترکانش جنیبت می‌کشم پیش
گه آن بی‌پرده را موزون کنم ساز
گه این گنجشك را گویم زهی باز
زهر زاغی بجز چشمی نجویم
به هر زیغی جز احسنتی نگویم
به گوشی جام تلخیها کنم نوش
به دیگر گوش دارم حلقه در گوش
نگهدارم به چندین اوستادی
چراغی را در این طوفان بادی

پایان سخن را با نظامی آن هنرمند پاك و دلسوخته هم‌آوا می‌شویم که:

قدر اهل هنر کسی داند
که هنر نامه‌ها بسی خواند
آنکه عیب از هنر نداند باز
زو هنرمند کی پذیرد ساز
از جهان این جنایتم سخت است
کز هنر نیست دولت، از بخت است

باشد تا جامعهٔ کنونی ایران اسلامی در پرتو ایمان خود، بیش از هر زمان دیگر جایگاه واقعی هنرمندان حقیقی را تعیین کند.

●) نظیر این درجه‌بندی و ارتقاء جنس ادنی به سطح اعلی درآیهٔ شریفه: ...سَیَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رابِعُهُم کَلْبُهُم ویقولون خَمْسَةٌ سادِسُهُم کَلْبُهُم رَجْماً بالغیب و یَقُولون سَبْعَةٌ و ثامِنُهُمْ کَلْبُهُم... (کهف ـ ۲۱)

نیز آمده. سعدی علیه‌الرحمه آنجا که گوید:

سگ اصحاب کهف روزی چند
پی نیکان گرفت و مردم شد.

بعضی چنین تصور دارند که مردم شد یعنی خلق و خوی انسانی یافت در صورتی که سعدی به درجه‌بندی موجود درآیهٔ فوق که از ضمیر «هُم» استنباط می گردد اشاره دارد و به یقین نگارنده، خداوند به سگ درجهٔ انسانی بخشیده است.



هنرپیشه

● میخائیل زوشچنکو

● ترجمه: فاضلی بیرجندی

□ دربارهٔ نویسنده

میخائیل میخائیلویچ زوشچنکو متولد ۱۸۹۵ در پولتارا، فرزند مردی هنرمند، مدتی دانشجوی حقوق دانشگاه سن‌پترزبورگ و روزگاری محبوبترین نویسنده آثار فکاهی هجایی به زبان روسی بود. کارهای او مجموعه بزرگی از داستانهای کوتاه فکاهی از زندگی روسیه است. نخستین مجموعه‌اش «داستانهای نازار ایلیچ» (۱۹۲۲)، و از دیگر آثارش «ماجراهای یك میمون» (۱۹۴۳) است.

زوشچنکو از نسل نویسندگان بعد از جنگ جهانی در روسیه بود. در سالهای ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ پاره‌ای آثار میهن‌دوستانه به رشته تحریر درآورد که به امضای او به چاپ رسید. در ۱۹۵۸ درگذشت. او یکی از محبوبترین نویسندگان معاصر روس بود.

این ماجرا حقیقتاً اتفاق افتاده است. محل اتفاق آستراخان بوده است. هنرپیشه آماتوری، این ماجرا را برایم تعریف کرد.

این است آنچه او به من گفت:

«خوب، حالا شما همشهریان از من می‌پرسید که هنرپیشه بوده‌ام؟ بله، بوده‌ام. در تئاتری بازی کرده‌ام. به این هنر نزدیك که بشوید چیزی نیست. هیچ چیز چندان مهمی در آن نیست... البته اگر عمیق‌تر بیندیشید این هنر نکات بسیار جالب دارد. این‌طور بگویم که شما روی صحنه ظاهر می‌شوید، و تماشاگران نظاره می‌کنند، دوستان شما، بستگان شما، همسایگانتان هم در بین تماشاگران هستند. آنها را می‌بینید که ازروی صندلیهای خود به شما چشمك می‌زنند آنچنانکه دارند می‌گویند: «جرئت داشته باش، واسیا»، و شما از طرف دیگر به آنها علامتهایی می‌دهید به این معنی که: «نگران نباشید همشهریان، کمابیش چیزهایی می‌دانیم. خرابش نمی‌کنیم.»

اما اگر بازهم عمیق‌تر بیندیشید هیچ چیز جالبی در این حرفه نیست، و از شدت خشم به فریاد درمی‌آیید. ما یکبار در اینجا نمایش «مقصر کیست؟» را با دکور دوران قبل از انقلاب اجرا می‌کردیم. نمایش بسیار پرقدرتی است. در یکی از پرده‌ها دزدان می‌آیند و بازرگانی را در ملاءعام می‌ربایند. این صحنه واقعی‌ترین صحنه‌هاست. بازرگان فریاد برآورده و با لگد از خود دفاع می‌کند. با وصف این او را می‌ربایند. نمایشی وهم‌آور.

این نمایش را با این ترتیب اجرا می‌کردیم.

اما درست پیش از بالا رفتن پرده، یك هنرپیشه آماتور، همان که نقش بازرگان را بازی می‌کرد، دو لیوان مشروب خورد. در گرمای صحنه طوری پریشان حال راه می‌رفت که دیدیم احوالش مناسب اجرای نقش بازرگان نیست. همینکه به جلوی صحنه رسید ردیف چراغهای جلو را عمداً شکست.

ایوان پالیچ، کارگردان نمایش به من گفت: «در پرده دوم او را نمی‌گذاریم که روی صحنه برود. این ناخلف را، همه چراغهای جلوی صحنه را خواهد شکست.» و گفت: «تو باید به جای او نقشش را بازی کنی! تماشاگران کودن‌اند؛ شماها را از هم تشخیص نمی‌دهند.»

من گفتم:

«همشهریان، من نمی‌توانم روی صحنه بروم. خواهش می‌کنم این را از من نخواهید.»

و گفتم: «همین الآن دو هندوانه خورده‌ام. مغزم درست کار نمی‌کند.»

اما او گفت:

«دوست من، تو باید ما را نجات بدهی. اقلاً دریك پرده. آن هنرپیشه اندکی بعد حالش سرجا می‌آید. کار آموزشی را از دست نده.»

عاقبت آنها بر من غالب شدند. من روی صحنه رفتم.

و مطابق نمایشنامه همان‌طور که بودم با ژاکت و شلوار خودم روی صحنه رفتم. فقط ریش کوتاهی به صورتم چسباندم، و روی صحنه رفتم. اما تماشاگران درعین کودنی آناً مرا شناختند.

آنها گفتند: «نگاه کنید، واسیا آمده! جرئت داشته باش.»

من گفتم:

«جرئت دارم همشهریان، چون وضعیت ناجور است.» و گفتم: «هنرپیشه اصلی شدیداً تحت تأثیر مشروب واقع شده و نمی‌تواند روی صحنه بیاید. الآن دارد استفراغ می‌کند.»

آن پرده شروع شد.

در آن پرده نقش بازرگان را داشتم. و می‌باید داد و فریاد کرده و دزدها را با لگد بزنم. اما احساس کردم که یکی از دزدهای آماتور به راستی می‌خواهد جیب مرا خالی کند. ژاکتم را به طرف خودم کشیدم تا آن را از چنگ هنرپیشه‌ها بیرون آورم. جداً آنها را می‌زدم و راست به صورتهایشان می‌کوبیدم.

گفتم: «مردانه به تو می‌گویم به من نزدیك نشو، آشغال.»

اما مطابق نمایشنامه آنها هر دم مهاجمتر از لحظه قبل می‌شدند. جیبم را با ۱۸۰ روبل زدند و به سراغ ساعتم آمدند.

با تمام قدرتم فریاد می‌کشیدم:

«همشهریان به دادم برسید! اینها راستی راستی دارند مرا لخت می‌کنند!»

و اینجا مؤثرترین لحظات است. تماشاگران کودن به وجد آمده و دستهایشان را به هم قفل کرده بودند فریاد می‌زدند:

«بگیرشان واسیا، بگیرشان! کلك آنها را بکن! توی مغزشان بکوب، تبهکارها را!»

من فریاد کشیدم:

«فایده‌ای ندارد، دوستان!»

و همچنان مستقیم به پوزه‌هایشان می‌کوبیدم.

دیدم که یکی از آماتورها به شدت خونی شده و بقیه پست فطرتها خشمگین شده و سخت‌تر هجوم آوردند.

فریاد برآوردم: «دوستان! این چه وضعی است؟ چرا من این‌طوری گرفتار شده‌ام؟»

در اینجا کارگردان سرش را از جایگاهش بیرون آورد.

او گفت: «آفرین واسیا، نقشت را عالی بازی می‌کنی. ادامه بده.»

من دیدم که فریادها نتیجه‌ای ندارد. چون صرفنظر از اینکه چه چیزهایی گفته می‌شود نمایش درست مطابق اصل اجرا می‌شود.

روی زانوهایم ایستادم.

گفتم: «دوستان! ایوان پالیچ کارگردان! نمی‌توانم ادامه بدهم! پرده را پایین بکشید! تمام پس‌اندازم را دزدیدند! آنهاجدی گرفته‌اند.»

خبرگان تئاتر در این مواقع با مشاهده اینکه صحبتها از نمایشنامه خارج است از جایگاه خود بیرون می‌آیند. سوفلور که باید از او ممنون بود از جایگاهش بالا می‌آید.

سوفلور گفت: «همشهریان، گویا کیف پول بازرگان راستی راستی دزدیده شده.»

پرده را پایین کشیدند. در ظرفی برایم آب آوردند و دادند که بپاشانم.

گفتم: «دوستان! ایوان پالیچ کارگردان! این چه وضعی است؟ یکنفر برطبق نمایشنامه کیف پولم را برداشته است.»

باری، همهٔ گروه نمایش را گشتند. اما پولی پیدا نشد. با این حال، یك نفر کیف خالی را به جایگاه کارگردان پرت کرد. پول بدون هیچ رد و نشانی ناپدید شد، گفتی در کوره‌ای ذوب شده بود.

«می‌گویی هنر؟ هنر تو را می‌شناسم. آنرا تجربه کرده‌ام!»

●گفت‌وشنودی با «نادر ابراهیمی»

باد آنها را با خود خواهد برد!

○ محمد علی علومی

□ اجازه دهید با یک سؤال کاملاً غیرمتعارف شروع کنم. به عنوان همشهری شما، خوشوقتم که به دیدارتان آمده‌ام. شاید تعدادی از جماعتِ اهل کتاب ندانند که شما کرمانی هستید. پس ـ لطفاً ـ در ابتدا از کرمان و خاطرات خود از آن دیار که هنوز با معماریهای پرشکوه کهن، کوچه‌های تنگ، ساباطها، بامهای گنبدی، بادگیرها، مساجد سبز و فیروزه ای، سروها و انارهایش؛ و با مردمی مهربان و ساده‌دل و صمیمی، هنوز حال و هوای چندین قرن قبل را کمابیش نگه داشته است، بگویید. این فضاها آنچنانند که به قول دوستی، روزگار و اشعار عطّار را به یاد می آورند...

در بارهٔ احمد ناظرزاده، صنعتی‌زاده، میمندی نژاد، احمد بهمنیار، خانم طاهرهٔ صفارزاده، سعید نفیسی، احمدرضا احمدی، کیومرث منشی‌زاده، فرهاد ناظرزاده، هوشنگ مرادی کرمانی و سایر نویسندگان و شعرای همشهری چه نظری دارید؟

■ این درست است که من، ابراهیمیِ «کرمانی» هستم و فخرِ کرمانی بودن هم، گهگاه، فروخته‌ام و می‌فروشم؛ به سه دلیل، امّا، متعلق به هیچ نقطه‌یی از ایران نیستم، و مُتعلّقم به ذرّه ذرّه‌ی این خاک ـ مثل آن نوع عَلَفِ وحشیِ هرزه‌ی بی‌بهایی که در سراسر ایران می‌روید و در تمامیِ این خاک دیده می‌شود ـ اگر البته به خاک، خاضعانه نگاه کُنی. خم شوی، زانو بزنی و نگاه کنی. گُلهای آبی‌رنگِ بسیار ریز دارد. نگاه کُن! من همانم.

دلیلِ اوّل: آوارگی روحی.

مِن، از نظرِ روانی، سخت دَربه‌دَرم. «نه خُن دِیرم، نه مُن دِیرم، نه لنگر». قلندرم، و قرار ندارم. «چو روز آیو بِگَردُم گِردِ کویت. چو شو آیو، به خشتون وانهم سر.» اگر به نقطه‌یی وابسته شوم، گرفتار جنون می‌شوم. منظورم البته نقطه‌یی از نقاط ایران است؛ وَاِلّا، هیچ رغبتی به دیدن دنیا ـ بیرونِ ایرانِ تاریخی ـ ندارم و هرگز نداشته‌ام ـ به خصوص غرب. من نمونه‌ی کاملِ آن قبیل احمق هایی هستم که وصف‌شان رآ در کتابهای احساساتیِ ساده‌لوحانه می خوانیم: دیوانه‌ی وطن. کسی که خدا را در خاک می‌جوید، خاک را در خدا می‌بیند؛ و خاک پرستِ حرفه‌یی‌ست. پرچم پرست. دماوند پرست. مُخبّط. شاید که ما آخرین نسلِ عاشقانِ وطن باشیم. اگر بدانید در کویر کرمان، چه شبهایی را روی خاک، دراز کشیده مانده‌ام. اگر بدانید، در تمام طول شب «کاین پیر سالخَوردْ انبوه دندانهاش می زبرد»، من، بیدار، رو به ستارگانِ شبِ کرمان، دستم را دَمادَم دراز می کردم تا ستاره بچینم؛ و بارها ـ راست می گویم: بارها ـ دستم از آن ستارگانِ دُرُشتِ شفاف رد می‌شد و به پُشتِ ستاره‌ها می‌رسید. می‌دیدم که دستهایم از ستارگان گذشته‌اند؛ امّا نمی‌توانم حتیٰ، دانه‌یی بچینم. باور کنید! شما که کرمانی هستید، باید تجربه کرده باشید. اگر نکرده‌یید، برگردید به کرمان، شبها، از آن آسمانِ کوتاهِ دَمِ دستِ کویر، ستاره بچینید...

آوارگیِ روحی، راهم را بست که کرمانی باشم، برادرجان!

دلیل دوم: آوارگیِ خانوادگی.

پدر بزرگم ـ «آجودانِ حضورِ قاجار»، از اولادِ ابراهیم خان ظهیرالدوله ـ را رضاخان پهلوی، از کرمان به مشکین‌شهرِ آذربایجان تبعید کرد، و خلع درجه. پدرم ـ عطاءالملك ـ آنجا به دنیا آمد. آذری بود و آذری سخن می گفت. تا چند سال پیش، قلمستانی به نام او ـ قلمستانِ عطا ـ در حومه‌ی مشکین‌شهر بود، یادگارِ پدرم ـ عجب زیبا! مادرم، از لاریجانی‌های مقیم تهران بود. مرا، نمی‌دانم در شمال به دنیا آورد یا در تهران، و بلافاصله به شمال بُرد. کودکی‌هایم را در شاهی (قائم‌شهرِ امروز) و گرگان (استرآبادِ دیروز) گذراندم. کودکانه عاشق شمال شدم و پیوسته فخرِ شمالی بودن فروخته‌ام، همانطور که فخرِ آذری بودن.

مُشکلی که نوعِ دوّمِ آوارگی‌ام را عمیق تر کرد این بود که وقتی بسیار کم سنّ و سال بودم، مادرم از پدرم جدا شد؛ و هیچ کدام‌شان، به هیچ وجه، مرا نمی‌خواستند. از اینجا رانده‌ای از آنجا مانده. با من، دائماً، «دستش دِه» بازی می کردند، و، هیچکس دلش نمی‌خواست توپ را نگه دارد. سر به کوه و بیابان نهادنم و ایرانی شدنم، شاید، از این رو بود. حق هم داشتند مرا نخواهند. «غلط» بودم؛ یك غلطِ فاحش، و هستم. در هر متنی که جای گرفته‌ام، پایینِ پایم خطّ قرمز کشیده‌اند ـ با خشم و نفرت. خودم که خراب بوده‌ام، متن را هم خراب کرده‌ام. به همین دلیل هم، هرگز، در هیچ شرایطی، مهربانیِ دیگران را نسبت به خویشتن، حس و لمس نکرده‌ام. من، مهربانیِ یك طَرَفه بوده‌ام.

در به دریِ خانوادگی، یعنی نداشتنِ سرپرست، مرا خیلی زود به کار کردن مجبور کرد که شرحش را مفصلاً در «ابن مشغله» و «ابوالمشاغل» خوانده‌یید؛ و به همین دلیل است که گفته‌ام: «من نه پموتم نه گوکلان ـ

ایرانی‌ام، و ترکمنم...».
دلیل سوم: آوارگیِ سرزمینی.

شاید که حالِ اول و دوم، حالِ سوم را باعث شد. یتیم اگر آوارگی کند، بد نکرده است. از نوجوانی، مردِ بی‌بزرگتر، ولگردی پیشه کرد. ایران را، نمی‌دانی چطور دیده‌ام. قله‌هایش را، درّه‌هایش را، دشت‌ها، جنگل‌ها، دریاهایش را. یتیم اگر قدر یتیم بداند، بد نکرده است. «یتیم اگر سر بر زانوی خدای خویش نگذارد، این سرِ دردمند را کجا بگذارد؟». در باب ایران و ایران‌گردی‌هایم بسیار نوشته‌ام. باز نمی‌گویم. ابتدا گمان کردم که عاشق شمال ایرانم. بعد، آنگاه که سراسر کناره‌ی جنوب و جزایر جنوب را دیدم، دیدم که عجب بهشتی‌ست این باغِ بزرگِ باورنکردنی؛ و وقتی به قلب کویر رفتم، دیدم عجب جادویی‌ست در این خاك؛ وقتی به قله‌ها صعود کردم، دیدم عجب رفعت و شوکتی دارد این سرزمین دردمند. آنوقت دانستم که نه کرمانی‌ام نه آذربایجانی، نه گرگانی، نه ترکمن. ایرانی‌ام و آواره‌ی عاشق.

یك بار، سالها پیش از این، با یك گروه فیلمبرداری، برای کاری مستند، به کرمان رفتم. در مهمانخانه‌یی فرود آمدم. مردِ دفتردار، نامم را پرسید. گفتم: نادر ابراهیمی.
سربلند کرد و مرا نگاه کرد ـ مدّتی. بعد، مؤدّب و مهربان ایستاد.
ـ ابراهیمیِ کرمانی؟
ـ بله قربان؛ امّا کرمان را، تازه آمده‌ام که ببینم.

اتاق‌هایمان را تصرّف کردیم. هنوز تنِ کوفته به بستر نسپرده بودیم که انگشت به در زدند.
ـ بفرمایید!
مردی متین و جاافتاده وارد شد و مرا نامید.
ـ منم.
ـ در کرمان، ابراهیمی‌ها حق ندارند به مهمانخانه بروند. کرمان، خانه‌ی ابراهیمی‌هاست.
گفتم که ما بسیاریم، و کارمان ایجاب می‌کند که اینجا باشیم.
چند لحظه بعد، مرد دیگری وارد شد و مرا طلبید و همان سخن‌ها باز گفت، و من نیز آنچه گفته بودم، باز گفتم.

باور نمی‌کردم که میان افراد این قبیله‌ی بزرگ، چنین وابستگیِ شگفت‌انگیزی باشد. شب، در محفلی کوچك از ابراهیمی‌ها گفتم که من، به آن تعبیر که مدّنظر آنهاست، هرگز ابراهیمی نبوده‌ام و نه‌خواهم بود. من، خویش‌گرا، قوم‌گرا، فرقه‌گرا، و از شِبهِ اشرافِ پوسیده‌ی عصر قاجار نیستم. من، کارگرِ بی‌اصل و نَسَبی هستم که با قلم، بیل می‌زنم، و نانم را، گهگاه از شکم دوربین فیلمبرداری بیرون می‌کشم...
و گویا، قصّه تمام شد.

بعد از پیروزی انقلاب، برای راه‌اندازیِ «سازمان داوطلبان هلال احمر» به کرمان رفتم. شب، دعوتِ سرپرستِ هلال احمر کرمان را نپذیرفتم و در گوشه‌ی مسجدی خفتم که زمان و زمانه، انسان را به چنین کارهایی وامی‌داشت، و برای من، با آن کوله‌بارِ بردوشیِ همیشگی، البته که کاری آسان بود. فردا در همان مسجد با گروهی از داوطلبان جوان کرمانی سخن گفتم و بازگشتم.

یك بارهم، چندی پیش که خانواده‌ام را برای دیدن کرمان به آنجا بُردم، در آستانه‌ی شهر، گرفتار حمله قلبی شدم، و از آستانه‌ی کرمان، یکسر، مرا به بیمارستان بُردند. یك هفته ـ که تمام مُهلتِ ما بود ـ در بخش فوریّت‌ها و خطر، نگهم داشتند. روی چرخ، به تهران بازم گرداندند. دیگر هیچکس نگفت: این ابراهیمیِ کرمانی بود که آمد و رفت. گویا، قصّه، تمام شده بود.

کرمان و آثار قدیمی‌اش را می‌شناسم. آنها را، مثل هر چیز قدیمی، دوست دارم. بزرگانِ فرهنگ و ادبِ کرمان را، اما، نمی‌شناسم ـ چندان که باید البته.

احمد ناظرزاده، صنعتی‌زاده، احمد بهمنیار را هیچ نمی‌شناسم.

کیومرث مُنشی‌زاده، جوان که بودیم، به شعرهای ریاضی‌اش گوش می‌دادیم و گاه، می‌خندیدیم. چیزی بیش از این یادم نیست. در باره‌ی سعید نفیسی، چیزی نمی‌گویم؛ چرا که هنوز هم کسانی معتقدند که او دانشمند بزرگی بوده است؛ بسیار بسیار بزرگ، که کارهای بزرگِ بسیاری هم کرده است؛ از جمله ترجمه‌ی ایلیاد و ادیسه. در باره‌ی مردی که چنین اعتقاداتی نسبت به او وجود دارد، به آسانی نمی‌توان سخن گفت. صبر می‌کنیم.

در باب دکتر میمندی‌نژاد، تنها همین به یادم هست که وقتی خُردسال و نوجوان بودیم، پاورقی‌های جذّاب و کاملاً سطحیِ او را در مجلّه‌ها می‌خواندیم و لذّت می‌بردیم: «نادرشاه افشار» و چنین چیزهایی می‌نوشت. بعدها دانستیم که هیچ سلطانِ دُرُستی در تمام تاریخ سلطنتِ ایران وجود نداشته است، و نادر، بالاخص، مجنونِ قدّاره‌کشِ بیشترخواهِ آدم‌کُشی بیشتر نبوده است. جناب دکتر فرهاد ناظرزاده را دورادور می‌شناسم. استاد خوبی‌ست، و نویسنده‌یی، که دانشجویانش، اکثراً، او را دوست دارند. بانو طاهره‌ی صفّارزاده را تا حدّی می‌شناسم. بانوی پژوهشگرِ آگاهِ پرشوری‌ست ـ سرشار از زندگی و عشق به آموختن. مرادی کرمانی، نویسنده‌ی قصّه‌های مجید، آدم باصفایی‌ست واقعاً. قصّه‌های مجید هم، قبل از آنکه فیلم شود، قصّه‌های لطیف و دلنشین و باصفایی بود. حال دیگر نمی‌دانم، این قصّه‌ها، به آسانی، حیثیّت قدیم خود را به دست می‌آورند یا نه. زمان لازم است. تحمّل می‌کنیم.

می‌ماند احمدرضا احمدی.

احمدرضا احمدی، به اعتقاد من، یکی از بزرگترین شاعرانه‌اندیشان و شاعرانِ عصر ماست؛ یا بهتر است بگویم «از بزرگترین پرورش دهندگانِ خیال و تصویر و حس».

احمدرضا احمدی، بیش از سی سال است که «پیشگامِ موجِ نو» بودنِ خود را در شعر ما حفظ کرده است؛ و این، مطلقاً آسان نیست.

در شعر احمدی، چه بسا که به معنا نرسیم، یا به معنای یگانه‌ی محتوم نرسیم؛ امّا به حسّ و تصویر، قطعاً می‌رسیم ـ در سطحی باورنکردنی.

من، به شخصه، با سخنِ احمدی، پرواز می‌کنم.

«قصّه‌های کودکانِ» احمدرضا احمدی، اگر قدری روحِ مدارا در پدران و مادران باشد، و نخواهند که از قصّه، به عنوانِ خیکچه‌های پُر از نصیحت استفاده کنند، و نخواهند که خودشان، قبل از بچّه‌ها و بیش از بچه‌ها، تصویرهایِ تخیّل‌انگیز را بفهمند و به معنا برسانند، مسلماً کودکان را از نظر پرورش «تخیّل پرنده»، بسیار مدد می‌رساند؛ و انسان، به خیال، زنده است؛ و انسان، بی‌خیال و رؤیا و تصویرهای پویای ذهنی، بی‌پروازِ تخیّل، از سنگ هم حقیرتر است؛ و انسان، به یاری تخیّلِ پرنده می‌تواند به لطافتِ روح، به آزادگی، به مهربانی، و به انسانیّت دست یابد و دست از خشونت و ستم و تجاوز و توّحش بردارد. من مطمئن هستم که هیچ جنایتکاری، هرگز، با هیچ بندی از یك شعر احمدی، ارتباطی حسّی برقرار نکرده است.

احمدرضا احمدی، در فرهنگِ بشری، یك «مسأله» است نه یك فرد؛ یك «جریان و مکتب» است نه یك «روش بیان»، یك «محور» است نه یك مُعمّا.

ما باید کلاس‌های «احمدی‌شناسی» بگذاریم ـ حتّی اگر می‌خواهیم به آنجا برسیم که احمدی، هیچ چیز نیست. احمدی یك کلاه‌بردارِ ادبی است. احمدی، دیوانه‌یی در خطّه‌ی هنر است. حتّی اگر می‌خواهیم به چنین جای خوف‌انگیزی هم برسیم، باز هم، حق است که کلاس‌های «احمدی‌شناسی» بگذاریم و تا حدّ ممکن، کلام احمدی را تحلیل، تأویل، و تفسیر کنیم.

آنچه در بابِ بزرگان فرهنگ و ادبِ کرمان گفتم، می‌دانم که دلنشین نیست. مطّلعان می‌گویند، ما می‌خوانیم، و خود را اصلاح می‌کنیم.

□ آتش بدون دود، به سبب ساختِ هنرمندانه: شخصیت‌پردازی قوی، فضاسازیهای مؤثر، توجه به روانشناسی فردی و جمعی، توجه به مردم‌شناسی و فرهنگ قومی، اثری است زیبا و جذّاب. در بارهٔ نحوهٔ پیدایی اندیشه و ایجاد این اثر بگویید.

■ در بابِ «آتش، بدون دود»، در دو مؤخّره‌ی جلد سوّم و هفتم آن، چیزهایی گفته‌ام، شاید بیش از حدّ لازم.

داستانِ بسیار بلندی مانند «آتش، بدون دود»، اگر خود، همه چیز را درباره‌ی خود نگوید، دلیل نقص عضوِ جدّیِ آن است.

حال، به احترام شما، چند جمله‌یی را باز می‌گویم:

در نوجوانی، به عنوان کمک کارگر فنّی یک تعمیرگاهِ سیّار، به صحرای ترکمن رفتم و در خاکِ این بخشِ مقدّس از سرزمینم، فرو رفتم. دیگر هرگز از آنجا دل نکندم. عاشق صحرا شدم، و عاشقِ همه چیزِ صحرا. عاشقِ مردان، زنان، سنّت‌ها، حرکات. عاشق زیبایی‌ها، نگاه‌ها، لبخندها، اسبها، دشتها، بچّه‌ها، و خورشیدهای غاربِ سرخِ سرخ.

این که بگویم «آتش بدون دود»، کار عظیمی‌ست، چه فایده‌یی دارد؟ می‌گویم، چون دلم می‌خواهد کار عظیمی باشد؛ امّا دیگری باید بگوید. دیگری باید تحلیل کند. دیگری باید به من بفهماند و بقبولاند که در طول سی و یک سال، چه کرده‌ام. منظورم از «دیگری»، البته شبه روشنفکر اهل قلم نیست. خودتان که می‌دانید. آنها، هر اثری را که بستایند، بی‌آبرو هم می‌کنند. اثر را شبیه خودشان می‌کنند. «دیگری» یعنی انسانِ فرهیخته‌ی اهل کتاب: متعهّد و مؤمن و معتقد.

مدّتی‌ست به فکر افتاده‌ام که برخی از نامه‌هایی را که درباره‌ی «آتش، بدون دود» برایم فرستاده‌اند، همراه با تحلیل آن نامه‌ها، چاپ کنم. شاید این برای نخستین بار باشد که نویسنده‌یی به تحلیلِ ساختاری، معناشناختی، و روان‌شناختیِ نامه‌های مخاطبانِ خود می‌پردازد و به کمکِ آن نامه‌ها، به آگاهی‌هایی فردی و اجتماعی دست می‌یابد.

اطلاعی که در اینجا به شما می‌دهم، تا این لحظه، پیش نیامده که به دیگری داده باشم: سرگرم طراحیِ جلد هشتم و نُهمِ «آتش، بدون دود» هستم ـ درباره‌ی حوادثِ نزدیک به انقلاب و بعد از پیروزی انقلاب؛ سالهای ۵۶ تا ۶۰؛ با حضور فرزندان باقی‌مانده‌ی دکتر آق‌اویلر و گروهی دیگر از شخصیّت‌های مبارزِ گریخته از چنگِ استبدادِ سیاهِ آریامهری.

پیشنهادِ جدّیِ نوشتنِ جلد هشتم و نُهم را، برای نخستین بار، دکتر احمد جلیلی ـ روانپزشکِ نامدار و متخصّص اعصاب ـ به من داد؛ طیِّ نامه‌یی مفصل، و قدری تهدیدآمیز. دکتر جلیلی می‌گوید: «دکتر آق‌اویلر گفته است: بخشی از حقیقت، می‌تواند دروغِ بسیار بزرگی باشد».

البته در زمان حاضر، داستان بلندِ «بر جاده‌های آبیِ سرخ» را در دست دارم، ظاهراً در سه جلد. داستانی‌ست تاریخی ـ تحلیلی درباره‌ی سه شخصیّتِ محوریِ زمان کریم‌خان: میرمَهنا، آقامحمدخان قاجار، و کریم‌خان زند. نوعی نوسازیِ تاریخ است. اگر زنده ماندم و تمام شد، بعد، می‌رسم به طرحِ تکمیلیِ «آتش، بدون دود». البته می‌دانید که هر طرحی، در عمل، درهم ریخته خواهد شد و به ضدِّ طرح تبدیل خواهد شد و طرحِ اولیّه را نفی خواهد کرد. داستان‌نویس، از طریقِ نفیِ طرحِ یک داستانِ خود، موفق به نوشتنِ آن داستان می‌شود. این نظریه را، مفصلاً در کتابِ «عناصر اساسیِ داستان» ـ که جلد دوّم از کتابِ «ساختار و مبانی»ست ـ طرح و بررسی کرده‌ام.

«آتش، بدون دود»، بخش عمده‌یی از زندگیِ مرا معنی می‌کند؛ و زندگی من، در واقع، زندگی گروه بزرگی از مبارزانِ حرفه‌یی علیه نظام‌های استبدادی‌ست؛ امّا مبارزانی که حرکات‌شان، علیرغم خلوص، قرین نوعی محافظه‌کاری هم هست، و همین اسباب شکست و سرخوردگی آنها را فراهم می‌آورد.

من، شخصیتِ نرمی ناپذیر مارال را بسیار بیش از شخصیّت آلنی دوست دارم؛ امّا، آلنی را بیش از مارال، می‌فهمم و درک می‌کنم: حسّی مذهبی در قلب. چیزی که مارال ندارد، و آلنی دارد. بر این حس، گویی غلبه نمی‌توان کرد. من، به عنوانِ یک ماده باور، هرگز نتوانستم اطمینان مطلق داشته باشم که چیزی بیش از ماده وجود ندارد. دلم می‌خواست که وجود نداشته باشد؛ امّا همین قدر که کار به دل خواستن می‌رسید، خود به خود، چیزی فرو می‌ریخت. آن حسّ غلبه‌ناپذیر، در گوشه‌ی قلبم، سالهاست که بیداد می‌کند. من آن گوشه را، به تقلید از آلنی، به آقایم علی واسپردم، و هیچ ناراضی هم نیستم. قشریون، این را نمی‌فهمند، و نخواهند فهمید: این را که دکتر آلنی آق‌اویلر، خالصانه خواسته است که بی‌خدا باشد و نتوانسته است. این را که اگر مارکس و انگلس، مولا علی را می‌شناختند، قطعاً عقایدشان، عطر و رنگ دیگری می‌گرفت.

□ بعضی‌ها معتقدند که «داستان نویسی» ما مدّتهاست که بی‌رمق شده است. شما چه فکر می‌کنید؟

■ باور ندارم که داستان‌نویسی ما بی‌رمق شده باشد. گروه بزرگی به قصّه‌نویسی مشغولند و تا آنجا که ندرتاً دیده‌ام، بَدهم نمی‌نویسند. احمد محمود، گرچه یک دوره‌ی کوتاهِ استیصال و بلاتکلیفی موضوعی را گذرانده، من اطمینان دارم که به قدرت بازخواهد گشت یا هم اکنون بازگشته است. دولت‌آبادی ارجمند ما، البته، قدری کمرنگ شده است. انگار که تازه فروید را کشف کرده، و بسیار دیر. قصّه‌هایی را که ریشه در عقده‌های جنسی دارد باید در هفده سالگی نوشت؛ و شایدهم دولت‌آبادی، به چاپ برخی طرح‌های ناتمام خود اقدام می‌کند؛ امّا به هرحال، خوب است و مسلّط و آگاه. هوشنگ گلشیری با «آینه‌های در دار» گامی جدّی در جهت حفظ خود به عنوان یک نویسنده‌ی بزرگ ایرانی برداشته است.

مخملباف، با همان «باغ بلور» کاری کرده است سنگین و ماندگار. بیش از اینها در همین چند روز گذشته، مردان بزرگی در قصه داشتیم: غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی، که آثارشان در تاریخ ادبیّات ما ماندگار است. از بانو روانی‌پور، یک داستان جذّاب و مؤثّر خوانده‌ام. قطعاً کارهای خوبی هم چاپ شده که من نرسیده‌ام بخوانم، و اِنگار که نخواهم رسید؛ امّا در مجموع، اوضاع بدنیست.

□ دربارهٔ «ادبیات مدرن» بگویید. گروهی بر این باورند که دوران رئالیسم بنا به جهات بسیار سپری شده است. انسان امروز با انسان قرن نوزده تفاوت دارد و به سرگشتگی رسیده است، همچنان که جوامع انسانی به سرگشتگی رسیده‌اند. به پیروی از ادبیات مدرن غرب، در ایران نیز داستانهایی به این سبک نوشته می‌شود که اغلب قادر به ایجاد ارتباط با مخاطب عام نیستند. نظر شما دربارهٔ ادبیات مدرن، ارتباطات فرهنگی و آثار ایرانی متأثر از ادبیات مدرن غرب چیست؟

■ از من برنمی‌آید که به این سؤال، با این وسعت که دارد، پاسخ جمع و جور بدهم. ایجاز هم ایجاد نارسایی خواهد کرد و خجل خواهم شد. همین قدر می‌توانم بگویم که «واقع‌گرایی»، امری‌ست محتوایی، و «نوشدن»، عُمدتاً، امری است «صوری». در هرشکلی می‌توان از واقعیت سخن گفت ـ حتیٰ در شکل‌های فرا واقعی. شکل‌های جدید ـ که هیچ کدامشان هم چندان جدید نیستند ـ هیچ مشکلی در راه بیان واقعیّت ایجاد نکرده‌اند؛ بلکه «نیاز به تفکّرِ عمیق جهت ادراک و دریافت» را پیش کشیده‌اند؛ یعنی، دیگر، ادراک آثار هنری، امر آسانی نیست؛ ادراک داستان، طبیعتاً. چه بسا به علّت پیچیدگی زندگی، پیچیدگی‌هایی هم به «شکل» تحمیل شده باشد. زندگی هم دیگر، به قدر گذشته، آسان و ساده نیست. فلسفه هم همینطور. احتمالاً، تا به یک مرحله‌ی دیگر از سادگی برسیم، «بیان» و «شکل»، به تبعیّت از زندگی و واقعیات، پیچیده‌تر و دشوارتر هم خواهد شد.

زمانی رابطه با اثر، حقیقتاً آسان بود. عظمت، البته، ما را به حیرت می‌انداخت، همانطور که هنوز هم در مسجدها، به حیرت می‌اندازد؛ امّا همان عظمت هم ساده بود. امروز دیگر آنطور نیست. ما باید پای یک پرده‌ی نقّاشی، مدّتهای مدید به تفکّر بنشینیم، و به تحلیل بپردازیم، تا حدّاقل رابطه را برقرار کنیم.

می گویید که این هنر، دیگر به هیچ‌وجه، توده‌یی و مردمی نیست. بله. نیست؛ اما بسیار امیدواریم که بشود؛ یعنی توده، جهت ایجاد رابطه، خود را جابه‌جا کند ـ که مشغولِ این کار هم هست.

به مسأله‌ی «سرگشتگی» اشاره فرموده‌بید، باید بدانید، که «سرگشتگی»، امری‌ست «طبقاتی»، نه «بشری». این، انسان ـ به طور عام ـ نیست که به سرگشتگی رسیده است، بلکه برخی اقشار از طبقاتِ مرفّه به سرگشتگی رسیده‌اند. از این گذشته، این

سرگشتگیِ طبقاتی یا قشری هم، عمداً، مربوط به غرب است؛ به مردمِ ما ربطی ندارد. روشنفکرِ مقلّد یا شبه روشنفکر ـ که من او را «روشنفکرِ اخته» نامیده‌ام ـ تن به باز مصرفِ اعتقاداتِ مصرفیِ غرب می‌دهد و اینطور قلمداد می‌کند که «بشر»، به سرگشتگی و پوچی رسیده است. ما تازه‌ی تازه از یك انقلابِ تنومندِ هدف‌دارِ عظیم با اعتقاد آمده‌بیم. چطور ممکن است سرگشتگی، ما را به چنان حرکتی رسانده باشد؟

«سرگشتگی»، اصطلاحی‌ست اساساً غربی (به جز مواردِ فردی شده‌ی آن) که روشنفکرِ اَخته‌ی ما می‌کوشد آن را دکّان کند و به کمك آن، خود را «عمیق» و «فلسفی اندیش» بشناساند. این قشر حقیر روشنفکر هم آنقدر زورمند نیست که بتواند واماندگی‌ها و ناتوانی‌های خود را به جامعه تحمیل کند ـ گرچه عاشق استبدادِ فکری‌ست و جنونِ این را دارد که بیانگارد که هر آنچه خود می‌گوید، تنها شکل صحیح مسائل است، و اگر کسی به خلافِ آنچه او معتقد است (که نیست البته)، معتقد باشد، مرتجع است و بیمار و احمق و مسخره.

در عرصه‌ی هنر، هرآنچه که نهایتاً، مخاطبِ خود را نمی‌یابد، یعنی به کاری فکری ـ فرهنگی نمی‌آید، خودبه‌خود، مدفون می‌شود. البته هر «نوعی»، در شرایطِ کنونیِ جهان ـ با عدم مساواتِ فرهنگی ـ مخاطب خاص خود را می‌جوید. چنین نیست که بتوانیم توقّع داشته باشیم بتهوون را روستایی ساده‌دل ما بفهمد و حس کند و حافظ را شهری و روستاییِ ساده دلِ غرب.

هنر ـ و طبیعتاً ادبیّات به عنوان یك شاخه از هنر ـ پیوسته نو می‌شود. نیاز به نوشدن است که می‌شود؛ یعنی طبیعی‌ست که نو بشود. در جریان این نو شدن، همیشه مشکلاتی هست ـ از جمله مشکلِ حضور کلاه برداران شبه نوجو. مشکلات، امّا، حل می‌شود. نو، نوتر می‌شود. کهنه هم، اگر کهنه‌ی معتبر باشد، اعتبارش را حفظ می‌کند. من از این بابت‌ها هیچ اضطرابی احساس نمی‌کنم.

□ در جایی خوانده‌ام که ویلیام فالکنر در گفتگو با خبرنگاری ژاپنی گفته بود که شما شرقیها فرهنگی کهنسال دارید اما ما (خودش و ویرجینیا وولف) مجبوریم که به «کشف» هستی برویم و برای ایجاد ارتباط بهتر و بیشتر با مخاطب، در سطر سطر نوشته‌هایمان، کار تجربی داشته باشیم، به باور شما که دارید تحقیقاتی روی آثار کهن ایرانی (شعر، داستان و نثر) انجام می‌دهید، آیا در این زمان، اصلاً می‌توانیم از معنا و ساختار آثار کهن ایرانی پیروی کنیم؟ چرا و چگونه؟

■ روی شعر کهن ـ و اساساً شعر ـ کاری نکرده‌ام. توانایی آن را هم ندارم. تخصّصش را هم. دیگر بسیار دیر است. استادانی مانند دکتر شفیعی کدکنی در این زمینه کار می‌کنند، و ما اگر بتوانم، می‌خوانیم و لذّت می‌بریم.

روی نثر و نظم کهن، البته قدری کار کرده‌ام ـ آن هم صرفاً از جنبه‌ی داستان شناختی. در هیچ شاخه‌ی دیگر ادبی، به یاد ندارم که قدمی برداشته باشم. قدرتش را هم ندارم. البته، گهگاه تحت شرایطی، به عنوان دانشجو، به جنبه‌های «زبان‌شناختی» و «ایران شناختیِ» ادبیاتِ کهن هم نگاه کرده‌ام.

حال، جواب سوآل شما: من از نظر درك معنا، ساختار، امکان برقراری ارتباط و غنای احساس و عاطفه، اختلافی حل نشدنی میان هنر قدیم و جدید نمی‌بینم. هنر قدیم ما آنقدر غنی‌ست، و زیبا و عمیق، و تفکّرانگیز، و پُرشور... آنقدر دریاست، و آسمان، و بی‌نهایت که انسان می‌تواند صدها سال را، فقط با مولوی بگذراند...

این را عرض کردم که البته پیچیدگی‌های ساختمانی و صوریِ هنر جدید در هنر قدیم نیست؛ لیکن این امر، اعتبار عظیمِ ادبیّاتِ قدیم را مخدوش نمی‌کند.

هنر قدیم ما، بیش از حدّ تصوّر، به ما می‌آموزد.

بدون اتّکای به هنر قدیم، بدون باورِ آن، و بدون شناخت همه جانبه‌ی آن، ما نهایتاً به «بزرگ مردانِ کوچك» تبدیل خواهیم شد: برای لحظه‌یی بزرگ، و برای ابد حقیر و از یاد رفته.

«قدیم» ما ـ و نه فقط هنر قدیم ما، یا ادبیّاتِ قدیم ما، یا فلسفه و اعتقاداتِ قدیم ما ـ چون خون در رگهای من می‌دود. «قدیم ما» یعنی هرآنچه از قدیم، برای ما مانده است: اندیشه، اخلاق، صنایع دستی، فلسفه، معماری، طبیعت، سُنّت‌ها، آداب، رسوم و هنرها...

من این خون را به مخاطبانم نمی‌دهم: چیزهای دیگری می‌دهم که هیچ شباهتی به این خون ندارند؛ امّا بدون این خون، یك لحظه هم زنده نمی‌مانم...

□ گروهی معتقد به وجود «نسل سوم»ی در داستان نویسی معاصر هستند. دربارهٔ این شیوهٔ تحلیل چه می‌گویید؟ از آیندهٔ داستان نویسی در ایران و همین‌طور مقایسه آن با ادبیّات جهانی و ادبیات ملل همسایه و ادبیّات داستانی بعداز انقلاب اسلامی را چگونه می‌بینید؟

■ منظورتان را از «نسل سوّم» نمی‌فهمم. ما، اینجا، صدها نسل، داستان نویس و داستان نویسی داشته‌بیم. همیشه نسلی می‌رود، نسلی می‌آید. ما، اینجا، فعلاً «آخرین نسل» را داریم نه نسل سوّم یا چهارم را. این آخرین نسل هم فردا دیگر نیست که آخرین باشد.

از این نکته که بگذریم ـ که نکته‌یی‌ست احتمالاً طنزآمیز ـ در عصر حاضر، ما، در وطن‌مان، از نظرِ تعدادِ داستان نویسان قدرتمندِ صاحب‌اندیشه و روش، فقیر نیستیم. نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی و تحلیل ادبیّات‌مان فقیر است، که آن هم چندان مُهم نیست.

در باب ادبیّاتِ داستانیِ بعداز انقلاب هم، خدمتتان عرض کردم که هنوز فرصت کافی برای مطالعه‌ی آن پیدا نکرده‌ام. گاه، آنچه را که «حوزه» منتشر می‌کند، می‌خوانم ـ به این دلیل که مرا، با محبّت‌شان، به خواندن این آثار، موظّف می‌کنند. کتاب‌هایشان را می‌فرستند و نظر می‌خواهند. آنها خوب کار می‌کنند. آنچه روشنفکرانِ ما، مطلقاً ندارند، آنها دارند. برخی از چیزهای خوبی را که روشنفکرانِ ما دارند، آنها ندارند. باید در داشتن، شتاب کنند امّا روشنفکر نشوند.

بعضی‌ها هم، دیده‌ام و می‌بینم، مثل همیشه‌ی تاریخ، معصومانه به کار سرقتِ آثار دیگران مشغولند. با وقاحت می‌دزدند و چاپ می‌کنند. شبه روشنفکران، از آنجا که عمدتاً آثار خود را می‌خوانند یا آثاری را که در آنها نامی از ایشان رفته باشد، تا مدّتهای مدید متوجّه این سرقت‌ها نمی‌شوند، و در مواردی هم صادقانه سارقان را می‌ستایند. مسأله‌یی نیست امّا، اصطلاحی را که من همیشه به کار می‌گیرم، به یاد بیاوریم: «باد، آنها را با خود خواهد بُرد». دیده‌بیم که بُرده است. یك دانشجوی صبور باید که رساله‌ی پایانِ کارشناسی‌اش را بگیرد «سخنی درباره‌ی آنها که باد، ایشان را با خود بُرد» و نشان بدهد که چگونه شبه منتقدان و دلاّلان و ساده‌لوحان و وابستگانِ نوکر صفتِ سازمان‌های سیاسی پیوسته نابغه می‌سازند و تحویل جامعه‌ی فرهنگی می‌دهند و بعد از مدّتی کوتاه، دیگر حتّیٰ خود آنها هم نظری به حال آن سیه‌بختانِ آماس کرده نمی‌اندازند...

□ ادبیّات کودك در قبل و بعداز انقلاب چه مسیری را رفته و تا چه حد موفّق بوده است؟

■ راجع به ادبیّات کودکان و رَوَند تکامل و تغییر آن، به امید حق، در دیداری دیگر سخن خواهم گفت. بحثی‌ست بسیار جدّی و مُفصّل. حرکتی بزرگ و گروهی اتّفاق افتاده است. من، در کنار این حرکتم: یك پیاده‌ی پیر، کنار پیاده‌گان و سوارگان بسیار. نباید بگذاریم بحثی تا این حد خطیر و آینده‌ساز با بحث‌های دیگر ما قاطی شود.

در باب ادبیّات کودکان و مسائل مختلف مربوط به آن، شاید که بسیار بدانم. باشد یك روز دیگر.

● در لحظه‌ی حاضر، نُه کتاب و کتابچه در دستِ نگارش و تألیف دارم. به جز آن داستان بلند، مشغول کار روی جلد دوّم «عارفانه‌ها و صوفیانه‌ها» هستم، سرگرم پاکنویسِ داستان تازه‌ام به نام «یك عاشقانه‌ی آرام»، و زندگیِ رخش در سه جلد، به نامِ «رخشنامه ـ داستان زندگیِ رخش، اسبِ رستم»، و دو کتاب از ساختار و مبانی و...

می‌دانم که فکر می‌کنید چگونه ممکن است مردی، در شصت سالگی، اینطور بی‌خیال باشد و بی‌اعتنا به آنکس که پشتِ در ایستاده است.

راستش را به شما می‌گویم: دیگر به هیچ چیز به جُز تولید، فکر نمی‌کنم. بسیار شبیه ماشین شده‌ام: خودکارِ کامل.

اندازهٔ یك لبخند...

ـ گلی را چید و به آواز حزین خواند: «بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد...!»

ـ دور ساندویچم روزنامه‌ای را پیچیده بودند که در آن ریرتاژی از قحطی و گرسنگی در افریقا چاپ شده بود.

ـ سیاهان هم اشکشان را با دستمال سفید پاك می‌کنند.

ـ گلهای قرن بیستم رنگ پس می‌دهند.

ـ هر روز، خسته از کار روزانه روانم را روی جالباسی آویزان می کنم.

ـ دوست من تفکرات کهنه‌اش را واکس می‌زند!

ـ چینی خردشده ای را به هم چسباندند. روی آن نوشته بود: «به سراغ من اگر می‌آئید نرم و آهسته...»

ـ پردهٔ کعبه تنها یك آرزو دارد: «طواف»

ـ زن شاعری می گفت: شوهرم از خوردنیها فقط خون دل می‌خورد!

ـ پرندهٔ موجی مدتی است در میان گلها غش می‌کند.

ـ چهرهٔ شاعر روی بدنهٔ متالیك ماشین تاجر کج و معوج شد.

ـ دل یك بسیجی را بنز چند میلیونی زیر گرفت.

ـ گروه تجسّس در تلاش برای یافتن پیکر بسیجی پلاکی را روی زمین پیدا کردند که از وسط آن لاله روئیده بود.

ـ پیشانی بند قرمزی روی تنهٔ نخلی بسته بود. نگاه کردم. نخل سرنداشت.

ـ سالها پس از جنگ اسکلتی را یافتند که سه چیز در آن سالم بود: پیشانی بند، مهر نماز، ترکش...

ـ صربها به کودکان بُسنی فهماندند که توپ بردو نوع است!

ـ سازمان هواشناسی آسمان بوسنی را خونرنگ اعلام کرد.

ـ در سارایوو تندر توپ می غرد و باران ترکش می‌بارد... باران رحمت عموسام است.

ـ برقهای سارایوو قطع شده است. مدتی است که اهالی آن با برق سرنیزه‌ها زندگی می‌کنند.

ـ در کوچه‌های سارایوو مسیح (ع) با مجروحان می گرید.

مهدی دانش ـ مشهد

اندازهٔ یك لبخند...

○آنقدر خودش را خورده بود که از دنیا سیر شده بود!

○هر وقت از زیبایی ماه تعریف میکرد، خورشید ناراحت می شد!

○آنقدر شبها ستاره‌ها را میشمرد که سرِ زمین گیج میرفت و میخورد به صبح!

○وقتی مرد و دفنش کردند، تازه فهمید پاهایش چقدر خسته است!

○در کمال ناامیدی در مسابقهٔ «دو» اجباری زندگی شرکت کرد تا جایزه خوشبختی را ببرد!

○وقتی دید جاده طولانی است و راه بی انتها، بالاجبار آنرا خلاصه کرد!

○انسان در مقابل کسی که خوب است و با گذشت، امکان آنرا می‌یابد که بد بشود!

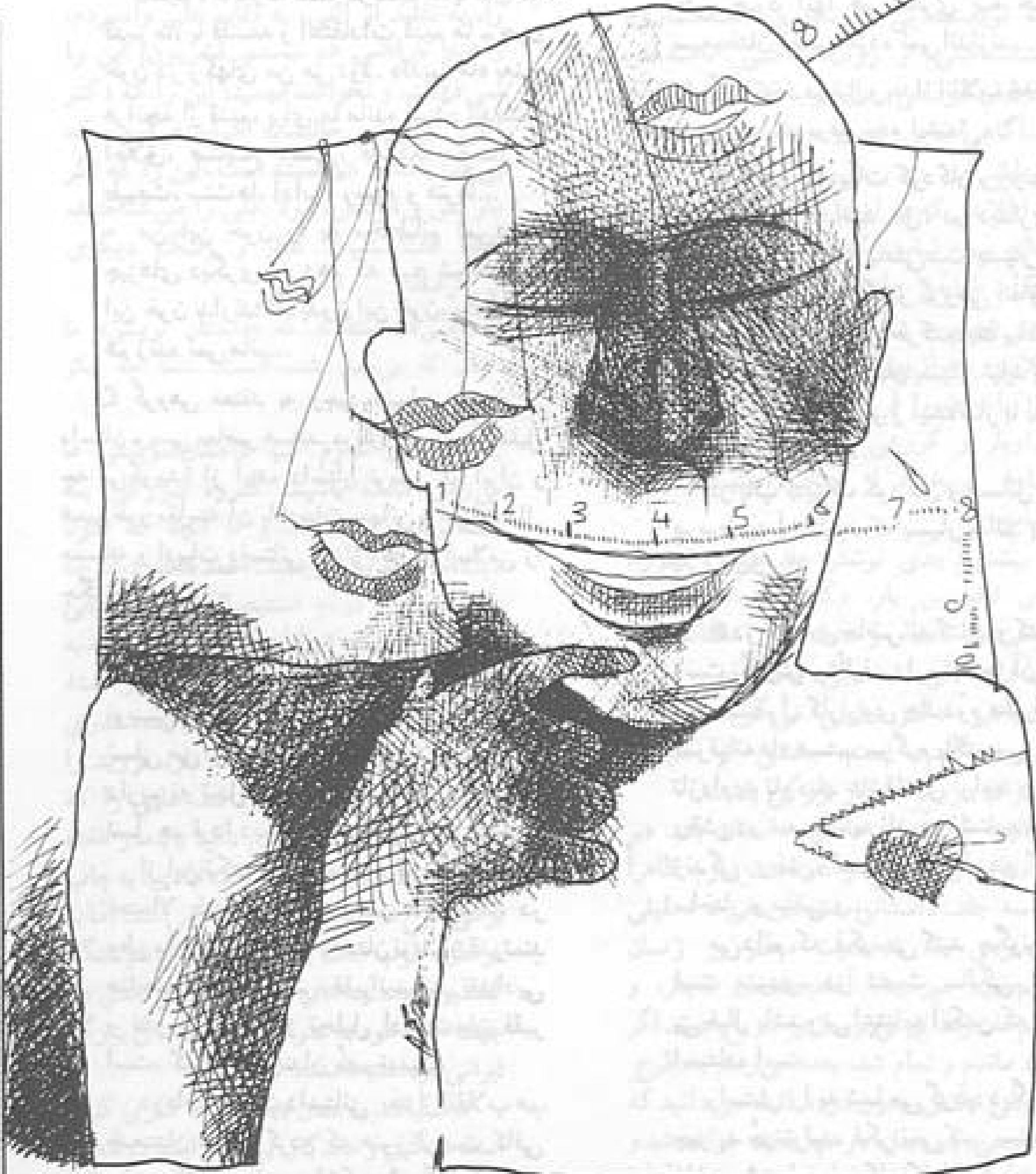
○ماهی را هر وقت از آب بگیری، خواهی دید که دیگر در آب نیست!

○همه‌اش در زندگی فیلم می‌آمد! امّا کسی نبود که بلیط‌اش رابخرد و تماشایش بکند!

○چون از «قول» خوشش نمی‌آید، با «وعده» دوست شد!

○ موفق به خرید «گردنبند» برای زنش نشد، ناچار برایش یك «پابند» خرید!

فاطمهٔ مشهدی رستم



ادبیات

□ زیباشناسی سخن پارسی
میرجلال الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۸ص ـ ۲۰۸۰ ریال.
□ تجلی عشق در عرفان و ادب فارسی
آراسته رضا معصومی ـ ناشر: کتاب نمونه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۸۰ص ـ ۵۵۰۰ ریال.
□ فرخی سیستانی
به کوشش: خلیل خطیب رهبر ـ انتشارات صفی علیشاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۸ص ـ ۱۰۰۰ ریال.
□ رزم نامه رستم و اسفندیار
جعفر شعار، حسن انوری ـ انتشارات علمی ـ چاپ یازدهم ـ ۳۰۴ص ـ ۲۳۵۰ ریال.
□ شاهنامه فردوسی
تصحیح: محمد عباسی ـ انتشارات فخررازی ـ چاپ سوم ـ ۶۲۴ص ـ ۱۵۰۰۰ ریال.
□ دیوان خواجه شمس‌الدین ـ محمد حافظ شیرازی
از روی نسخه قدسی رحمة الله علیه ـ مقدمه: علی اصغر حکمت ـ به کوشش: رضا ایزدی ـ انتشارات اشراقی ـ چاپ اول ـ ۹۰۸ص ـ ۸۰۰۰ ریال.
□ گنجینهٔ اسرار
عمان سامانی ـ تصحیح و توضیح: مصطفی آرنگ ـ انتشارات حق بین ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ص ـ ۶۵۰ ریال.
□ آخرین نبرد و مرگ رستم
داریوش آریا ـ انتشارات حافظ نوین ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۸۸ص ـ ۲۰۰۰ ریال.
□ جین آستین
برایان ساوزام ـ ترجمه: گلی امامی ـ نشر نشانه با همکاری دفترویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ص ـ ۱۲۰۰ ریال.
□ ایوان گانچاروف
میلتون اِئر ـ ترجمه: حشمت کامرانی ـ نشر نشانه با همکاری دفترویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ص ـ ۱۲۰۰ ریال.
□ یازده قصه
برادران گریم ـ ترجمه: عذرا مدنی (میریانی) ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۶ص ـ ۱۳۵۰ ریال.
□ سرزمین کورها (آثاری از نویسندگان ایران و جهان)
ترجمه و تدوین: رضا جولایی ـ نشر جویا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۳۱ص ـ ۲۳۰۰ ریال.
□ یك گل سرخ برای امیلی
ویلیام فاکنر ـ ترجمه: نجف دریابندری ـ انتشارات نیلوفر ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴۵ص ـ ۲۲۰۰ ریال.
□ از عشق و سایه‌ها
ایزابل آلنده ـ ترجمه: اصغر رستگار ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۳۹ص ـ ۳۸۰۰ ریال.
□ بوف کور
صادق هدایت ـ انتشارات سیمرغ ـ چاپ جدید ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.
□ برگی از دفتر کویر (جلد اول)
تدوین و نگارش: میثم نمکی آرانی ـ به کوشش: علی اکبر قندانی ـ ناشر: حاتم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۸ص ـ ۱۵۰ تومان.
□ گامی به پیش
منصور یاقوتی ـ ناشر: سازمان مرجان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۰۰ ریال.
□ رباعیات خیام
ویرایش: میرجلال الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۵ تومان
□ ده شاعر نامدار قرن بیستم
حشمت جزنی ـ مقدمه: رضا براهنی ـ نشر مرغ آمین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۷۰ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.
□ او را که دیدم زیبا شدم
شیوا ارسطویی ـ نشر مرغ آمین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۱ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.
□ دیوان مظفر شیرازی
با مقدمه و بازنگری دکتر منصور رستگار فسایی ـ انتشارات کویر ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۹۳ص ـ ۲۹۰ تومان.
□ ادبیات کودکان و نوجوانان در اروپا
دنیز اسکارپیت ـ ترجمه: ابوالحسن سروقدمقدم ـ انتشارات جهان اندیشه کودکان ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۸ص ـ ۱۸۵۰ ریال.
□ واژگان ادبیات داستانی
محسن سلیمانی ـ انتشارات آموزش انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۴ص ـ ۲۴۰۰ ریال شمیز ـ ۳۳۰۰ ریال زرکوب

زبانشناسی

□ زبان و ذهن، روان ـ زبان‌شناسی
جین ایچیسون ـ ترجمه: محمدفائض ـ انتشارات نگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۵۰ ریال

سفرنامه

□ از کاشان تا کاناری (جزایر قناری)
با مقدمه: دکتر باستانی پاریزی ـ تألیف: امین الله رشیدی ـ ناشر: کتابخانه سنایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۱۵ ص ـ ۴۵۰ ریال.

فن نگارش

□ راهنمای نگارش و ویرایش
محمد جعفر یاحقی، محمدمهدی ناصح ـ انتشارات آستان قدس رضوی ـ چاپ یازدهم ۱۳۷۲ ـ ۱۹۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال
□ شیوه نامه مرکز نشر دانشگاهی
ناشر: مرکز نشر دانشگاهی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۴ص ـ ۵۰۰ ریال.

فیلمنامه

□ پویه
زیر نظر سعید کشن فلاح ـ به کوشش: غلامرضا حدادی ـ ناشر: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مرکز هنرهای نمایشی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶۸ص ـ ۵۰۰ ریال.

کودکان و نوجوانان

□ آموزش الفبا (جلد۲)
علیرضا مرتضوی کرونی ـ نقاشی: پیروز حکیم‌زاده ـ ناشر: وزارت فرهنگ و هنر ـ چاپ دهم ـ ۱۳۷۲ ـ

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام

نام خانوادگی

شغل

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ درصورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

۳۲ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ آموزش الفبای فارسی حافظ با رنگ‌آمیزی و شعر برای کودکان
تهیه و تنظیم: امیر مرعشی ـ انتشارات حافظ ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲ص ـ ۲۵۰ ریال.

□ آهنگر و پسرش
بهمن بیدار ـ نقاشی: علی مظاهری ـ انتشارات فرجام ـ چاپ ششم ـ ۱۲ص ـ ۳۰۰ ریال.

□ اسب آبی چرا دهنش را باز می‌کند؟
مدونی حدیثی ـ نقاش: آدریان کناوی ـ ترجمه: ناصر ایرانی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۸ص ـ ۹۵۰ریال.

□ افسانه مادر
نویسنده و نقاش: علی اکبر بیواره ـ ناشر: جهان اندیشه کودکان ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴ص ـ ۳۲۰ ریال.

□ انگشت جادویی
رولد داهل ـ نقاشی: هنرگالرول ـ ترجمه: مریم تقوی ـ انتشارات آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهشهای اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۸ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ اورانوس، سیاره‌ای که به پهلو خوابیده است
ایزاک آسیموف ـ ترجمه: محمدرضا غفاری ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲ ص ـ ۷۰۰ ریال

□ بچه گربه خودپسند
کنگ کنگ ـ ترجمه: فرخ ضیایی ـ نقاشی: چیانگ چیگ آن، ووتای شنگ ـ آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهشهای اسلامی ـ چاپ هفتم ـ ۲۴ ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ بچه‌های حیوانات
ترجمه علیرضا مرتضوی کرونی ـ انتشارات فرهنگ و هنر ـ چاپ هفتم ـ ۲۴ ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ برگزیده مشهورترین قصه‌های شیرین ایرانی
محمود احیائی ـ انتشارات ارغوان ـ چاپ ششم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ پنگوئن
ترجمه: لیلی فرهنگ‌زاده ـ ناشر: فرهنگ و هنر ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ پیراهن ماه
ر.ا. نازلی ـ تصویرپرداز: ابوالفضل همتی آهویی ـ انتشارات جهان اندیشه کودکان ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰ ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ جشن عبادت (چگونه نماز بخوانیم؟)
به کوشش: مازیار تهرانی ـ نقاشی: س. صالحی. ـ انتشارات صابرین ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ داستانهای جاویدان: حماسه رستم و سهراب
احمدبناهی خراسانی ـ انتشارات بازبد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ داستانی از داستانهای هزار و یک شب به زبان شیرین و ساده (خواب سلطان)
علی صالحی ـ انتشارات شهرکتاب ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۰ ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ حدیث ملکه سرزمین سند
به روایت: علی صالحی ـ انتشارات شهر کتاب ـ چاپ اول ـ ۸۰ ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ مجموعه رنگ‌آمیزی چی کجاست؟ کدام حیوان کجاست؟
طراحی و نقاشی: پری سیما طاهباز ـ انتشارات کوچک جنگلی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶ ص ـ ۴۰۰ ریال.

مرجع

□ فرهنگ کوچک انگلیسی ـ فارسی حییم
سلیمان حییم ـ انتشارات فرهنگ معاصر ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۳۶ ص ـ ۴۶۵۰ ریال.

□ فرهنگ اصطلاحات عامیانه (انگلیسی ـ فارسی)
ریچارد اسپیرز ـ ترجمه: قاسم کبیری ـ انتشارات رهنما ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۳۴ ص ـ ۷۰۰۰ ریال.

□ فرهنگ جدید دانش‌آموز (انگلیسی ـ فارسی)
عظیم سلیمانی‌زاده، علیرضا سلیمانی‌زاده ـ انتشارات پارس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۷۶ ص ـ ۱۸۰۰ ریال.

موسیقی

□ آموزش الفبای موسیقی
ابوالقاسم فرهمند ـ انتشارات جهاد دانشگاهی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۰ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ آموزش سنتور
پژوهش و اجرا: مجید کیانی ـ ناشر: ایران صدا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۶ص ـ ۲۸۰۰ ریال

□ ارگ پیانو
آرداشس تاربنییانس ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ یازدهم ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۶ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ تئوری ساده موسیقی (پیانو)
مری الیزابت کلارک، دیوید کارگلو ـ ترجمه: ناصر شکرایی ـ انتشارات ماهور ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۶ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ قطعات کلاسیک و رمانتیک ارگ و پیانو (جلد دوم)
آرداشس تاربنییانس ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۰ص ـ ۲۵۰۰ریال.

□ گلچین آهنگها (جلد اول)
آرداشس تاربنییانس ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۶ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ مردان موسیقی سنتی و نوین ایران (جلد۳)
به کوشش و گزینش حبیب‌الله نصیری‌فر ـ انتشارات سنایی ـ چاپ اول ـ ۶۰۰ص ـ ۵۰۰۰ریال.

نشریات

□ نگاه به رویدادهای آموزش و پرورش
شمارهٔ بیست ویکم ـ آبان ماه ۱۳۷۲ ـ مدیر مسؤول، علیرضا حاجیان‌زاده ـ سردبیر: محمد صالحی آرام.
برخی از مطالب این شمارهٔ نگاه به رویدادهای آموزش و پرورش عبارتند از: دانش‌آموزان برگزیدهٔ مسابقات علمی کشور معرفی شدند، تیم ملی المپیاد کامپیوتر کشورمان عازم آرژانتین شد، گزارش دیدار مسؤولان وزارت آموزش و پرورش با آیات عظاء گلپایگانی، اراکی و مشکینی و...



